

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



Del cuerpo asesinado al cuerpo vivo segregado. Necropolítica, estado de excepción y biopolítica en la obra de Teresa Margolles

Tesis para optar el grado de Magíster en Historia del Arte y Curaduría

AUTOR

Raura Raquel Oblitas Jordán

ASESOR

Max Alfredo Hernández Calvo

LIMA – PERÚ

2018

El cuerpo bajo la piel es una fábrica recalentada

Y fuera

El enfermo brilla

Reluce

Con todos sus poros

Reventados

Antonin Artaud

Todo lo sólido se edifica sobre sangre

Sayak Valencia

“Enter the Ghost, exit the Ghost, re-enter the Ghost”

(Hamlet)

La metafísica de la carne es comandada por la angustia de la desposesión, la experiencia de la vida perdida, del pensamiento separado, del cuerpo exiliado lejos del espíritu

Jacques Derrida

RESUMEN

La presente investigación propone una lectura amplificada sobre la obra de la artista Teresa Margolles. Su trabajo ha sido investigado en relación con el cadáver y con la muerte violenta, aspectos que se consideran importantes pero insuficientes. Se propone hacer una presentación de su obra de modo que abarque la totalidad de su trabajo que incluye el cuerpo vivo y la señalización del problema social de marginación, segregación y precarización de la vida en el contexto político, económico y social de México contemporáneo.

Se ha planteado una ruta interpretativa que mediante el análisis de un corpus de obras seleccionado y ordenado estratégicamente demuestre la construcción de una necropolítica situada y específica en su obra, así como la incorporación del cuerpo vivo como parte de una tarea crítica de señalización de las causas sociales y políticas de la violencia para el caso de México. Para ello se ha aplicado diversas teorías filosóficas de poder que han permitido evidenciar la relevancia política y de crítica social del trabajo de Teresa Margolles.

Asimismo se ha propuesto el análisis de teorías de arte y de crítica institucional que permitieron demostrar que el trabajo de la artista también ha implicado la crítica al aparato institucional del arte contemporáneo. Así, se ha puesto énfasis en su rol y agencia como artista que realiza una suerte de desmontaje de un mapa social establecido para revelarlo en crisis.

ÍNDICE

Resumen	2
Introducción	5
1. NECROPOLÍTICA: EL CUERPO ASESINADO EN LA OBRA DE TERESA MARGOLLES	10
1.1. Marco Teórico	10
1.1.1. Biopolítica	10
1.1.2. Cuerpo y poder	14
1.1.3. Necropolítica	20
1.1.4. Necropolítica y capitalismo	22
1.1.5. Capitalismo global y tercer mundo, México	26
1.2. Del cuerpo asesinado a la necropolítica en la obra de Teresa Margolles	35
1.2.1. Semefo	37
1.2.2. La entrada a la morgue	44
1.2.3. Asesinatos: politización. Etapa de transición entre Semefo y Teresa Margolles	53
1.2.4. Teresa Margolles, el cuerpo asesinado y la necropolítica	57
1.2.5. El cadáver como objeto político	66
1.2.6. Necropolítica en la obra de Teresa Margolles	80
1.2.6.1. Contexto social y narcotráfico	80
1.2.6.2. La construcción de una necropolítica situada en la obra de Teresa Margolles	81
1.2.6.3. El cadáver en el espacio público y el crimen organizado	101
2. ESTADO DE EXCEPCIÓN Y SEGREGACIÓN EN LA OBRA DE TERESA MARGOLLES	108
2.1. El estado de excepción y la supervivencia. Marco teórico	109
2.2. La supervivencia. El espacio entre la vida y la muerte	117
2.3. El espacio de segregación en la obra de Teresa Margolles	120
3. CRITICA INSTITUCIONAL Y ROL DE ARTISTA EN LA OBRA DE TERESA MARGOLLES	150
3.1. Museo. Saber y poder.	151
3.2. Sobre la tarea crítica de Teresa Margolles. Inscripción histórica.	153

3.3. Teresa Margolles y su uso de lo abyecto	157
3.4. Crítica institucional. La relevancia política actual de la obra de Teresa Margolles	160
3.5. El cuerpo sano y protegido del espectador	164
3.6. Rol político	166
Conclusiones	168
Referencias bibliográficas	170



INTRODUCCIÓN

Teresa Margolles Sierra (Culiacán, Sinaloa, 1963) es un artista mexicana cuya obra ha estado siempre ligada a la muerte y a la denuncia de la violencia en México.

Aproximarse a los textos críticos sobre su trabajo implica la revisión constante del contexto social y político que rodea las miles de muertes violentas que azotan al país a causa de la guerra por el control del mercado del narcotráfico y de la violencia social desatada desde la entrada de México al mundo globalizado. La economía de México está actualmente basada en el mercado libre orientado a las exportaciones y es la primera economía más grande de Hispanoamérica. Se trata de una economía con un comercio exterior regulado en tratados de libre comercio (TLC). El TLC más influyente es el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), firmado en 1992 por los gobiernos de Estados Unidos, Canadá y México el cual entró en vigor en 1994. Hacia el año 2006 el comercio de México con sus socios norteamericanos representó el 90% de sus exportaciones.

Este es el contexto político-económico con el que siempre se ha contextualizado el trabajo de Teresa Margolles desde sus inicios junto al colectivo artístico Semefo con quienes, a partir del año 1990, inició sus actividades bajo los parámetros de un proyecto artístico-crítico que buscó proponer la violencia y la muerte como eje central de discusión y de trabajo. Sin embargo, es el trabajo en solitario de Teresa Margolles el que, desde el año 2000, luego de su separación del colectivo, la ha convertido en una artista importante en el circuito internacional del arte contemporáneo catalogado como latinoamericano.

El trabajo artístico de Teresa ha sido especialmente revisado en relación a la investigación y al uso del cadáver humano, que ha sido su objeto de estudio desde la

década de los noventa y que se convirtió en su eje de elaboración formal hacia el cambio de siglo en adelante, cuando estableció una carrera en solitario mediante su trabajo exclusivo dentro de la morgue de la Ciudad de México. La morgue se convirtió en su taller particular y en el espacio donde aprendió las técnicas y los procedimientos de la Medicina Forense. Es así que se hace conocer: como una artista contemporánea que trabaja con cadáveres y que utiliza procedimientos transgresores y muy particulares para trasladar a los espacios de exhibición las materias orgánicas recogidas de los cuerpos muertos en la morgue.

En cada texto crítico sobre su obra se menciona la muerte del cuerpo asesinado al que hace referencia la artista ligado al paralelismo temporal de la crecida brutal de la violencia en México y de la relación de esta con el desarrollo de la nueva economía globalizada del país. Estos aspectos sobre su obra son indiscutibles y la presente investigación también afirma que la obra de Margolles que refiere al cadáver ha devenido en una denuncia explícita de la violencia social que azota el país. Sin embargo, se considera insuficiente que la aproximación crítica y teórica alrededor del trabajo de Margolles se limite a la referencia a la muerte y a su relación con la violencia en México ya que desde inicios de la presente década la artista viene trabajando, cada vez más, en referencia a cuerpos vivos. Margolles ha desarrollado una serie de proyectos que han implicado trabajos con comunidades específicas y con casos individuales de personas que sufren de la misma violencia que se propuso denunciar desde su investigación en la morgue. Así, surgió la pregunta sobre si la referencia a los vivos en la obra de Margolles implicaba o no una continuidad de su línea de trabajo iniciada desde la observación y el tratamiento del cadáver dentro de la morgue o si significaba un quiebre en lo que fue su eje temático característico más importante. Ante tal cuestionamiento, me propuse investigar detenidamente su cuerpo de obra reciente,

de modo que pueda entender las implicancias de la incorporación del cuerpo vivo en su trabajo así como el paulatino abandono del uso de las referencias explícitas del cadáver humano. El resultado de ello fue la propuesta metodológica que se ha construido en esta investigación.

El presente trabajo de investigación busca demostrar que el trabajo de Margolles efectivamente ha derivado en la construcción de una necropolítica –o la evidenciación del poder Estatal e ilegal que determina la muerte de las poblaciones y de los individuos- situada geográficamente en un contexto específico que es Ciudad Juárez y el norte de México (las zonas más afectadas por el poder del narcotráfico), aspecto que si bien ha sido mencionado por algunos críticos no ha sido desarrollada a detalle. Pero además se busca demostrar que quienes han hecho interpretación de su obra solo desde las nociones de la muerte y del cadáver en su dimensión social y política no han abarcado la totalidad del trabajo de la artista. Se busca entonces demostrar que la incorporación del cuerpo vivo en su obra sí ha significado una continuidad directa proveniente del estudio de la violencia que, en primera instancia, ella descubre en los cadáveres de la morgue, espacio que se vuelve insuficiente para poder seguir los rastros de una violencia que afecta a los más vulnerables. Se propone que el cadáver en la obra de Margolles deviene en un objeto político a partir del cual se descubre el entramado social externo a él y que ese descubrimiento detona la investigación sobre a quiénes afecta en vida. Se propone que ese descubrimiento revela a la artista la tragedia de las poblaciones marginadas, precarizadas, empobrecidas y vulnerables. Y se busca demostrar que el interés del trabajo con el cuerpo vivo de la artista refiere exclusivamente a estas poblaciones a las cuales Margolles observa, trata y presenta como víctimas potenciales o futuras víctimas mortales de la violencia y de un tipo específico de necropolítica que ella misma ha señalado mediante su referencia al

cadáver. Se busca demostrar que al trabajar su obra artística en referencia estas poblaciones construye también un mapa de segregación que denuncia específicamente, mediante casos puntuales, a los más afectados y marginados del sistema social y político gubernamental Estatal así como del poder ilegal y desviado del narcotráfico. Hacerlo así evidencia una denuncia sobre las oscuras relaciones ente los poderes ilegales que trasgreden las normas con el poder del Estado y del sistema económico globalizado. Finalmente se busca demostrar que la intención de señalar la zona marginada de la sociedad así como el cuerpo asesinado mediante sus obras artísticas llevadas a museos y galerías significa una fuerte crítica al aparato institucional del arte también. Se busca situar la institución cultural artística en un enclave de privilegio en donde el contraste con la muerte violenta altere y cuestione su función y su propio significado. De ese modo se revela la importancia del rol y de la agencia de la misma artista en su tarea crítica de desmontaje de un mapa social que busca revelar desde el lado de las víctimas de una violencia que es efecto del capitalismo global y su aplicación en el tercer mundo.

Para lograr los objetivos trazados se ha propuesto una ruta interpretativa que traza la línea de trabajo de la artista en vías a demostrar la depuración temática y conceptual de su aproximación al cadáver como objeto político y su subsiguiente identificación de los sectores marginados. Dicha ruta ha implicado una delicada selección de obras propuestas para ser analizadas a través de la aplicación de un marco teórico que abarca las teorías políticas y filosóficas de poder que explican las nociones de biopolítica, necropolítica, tanatopolítica, estado de excepción y su aplicación para la observación de sus efectos sobre geografías específicas como es el caso de México y su relación con EEUU. En ese sentido no solo ha sido importante incluir a Michel Foucault, Giorgio Agamben y Achille Mbembe (autor de la teoría de necropolítica) entre otros, sino que

ha sido fundamental la referencia a la autora Sayak Valencia que en su libro *Capitalismo Gore* interpreta la teoría de necropolítica de Mbembe (situada para el caso de África) para aplicarla a la zona fronteriza y del norte de México en donde encuentra situaciones puntuales de una aplicación de necropoder ligado al crimen organizado y su relación con el Estado, el sistema neoliberal y el capitalismo.

La ruta heurística propuesta muestra el camino desarrollado por la artista, que va de la muerte a la vida o de la problematización de la necropolítica hacia la de la biopolítica. En ese camino se ha planteado el concepto de estado de excepción ampliamente elaborado por Giorgio Agamben para demostrar que el paso al cuerpo vivo en la obra de Margolles ha pasado por un desarrollo analítico sobre el cuerpo segregado como un ser cuya vida ya está desprovista de todo aquello que social y políticamente lo pueda legitimar. Así, se muestra que las formalizaciones estéticas y conceptuales de la artista han apuntado su aporte más original: el de buscar en la dimensión estética y artística nuevas nociones sobre el estado de excepción como la norma del cuerpo segregado. Finalmente se ha propuesto desarrollar también un análisis sobre las teorías de arte que demuestren la relevancia del proyecto crítico de la obra de Margolles y de su pertinencia como comentario político y de crítica institucional con respecto de la posición social del mundo del arte contemporáneo.

1. NECROPOLÍTICA: EL CUERPO ASESINADO EN LA OBRA DE TERESA MARGOLLES

1.1. Marco Teórico

1.1.1. Biopolítica

La biopolítica que define Michael Foucault en su libro *Historia de la Sexualidad* así como en *El Nacimiento de la Biopolítica*, se presenta como la forma de gobierno que aspira a la gestión de los procesos biológicos de la población. La anatomía y la biología, las tecnologías modernas que se enfocan en los procesos de la vida y una nueva necesidad de concebir al individuo como materia de conocimiento dan paso a una nueva forma de poder cuya función ya no es ejercer el derecho a la muerte – característica fundamental del ejercicio de poder en los antiguos Estados soberanos- sino invadir la vida en su totalidad. Esta tecnología liberal de gobierno se vuelve más eficaz a través de la forma jurídica.

Michel Foucault se ha dedicado a investigar y definir la biopolítica en los inicios de la modernidad centrando su enfoque sobre las técnicas y tecnologías históricas del ejercicio de poder durante el siglo XVII y XVIII- periodo al que atribuye ya ciertas nociones de biopoder-. Estas son un conjunto de estrategias de saber y relaciones de poder que se articulan durante el siglo XVII sobre lo viviente y en donde posteriormente identifica el establecimiento de nuevas regulaciones que darán paso a lo que denominó las nuevas sociedades disciplinarias. En estas, gobernar se redefine como la actividad que consiste en regir la conducta de los hombres en un marco estatal y mediante instrumentos estatales. Además, esta nueva tecnología gubernamental está dominada por la “razón de Estado” que toma en cuenta los problemas de la población, en beneficio del vigor de la misma (salud, natalidad, higiene).

Foucault identifica un nuevo tipo de control gubernamental que se da sobre la vida y sobre los cuerpos. Se trata de la política que incorpora la vida, lo biológico y corporal. El análisis de Foucault observa desde las sociedades post revolución Francesa las formas como el poder buscó convertir la vida en un objeto administrable. Así entendemos el nacimiento de la biopolítica ligado al nuevo concepto de población. Esta se convierte en un problema científico y da paso al análisis de la vida como un problema que forma parte del campo del pensamiento político. La población como un conjunto o masa global que debe ser cuidada implica la comprensión de la noción moderna del hombre como un *ser – especie*. Foucault explica la gran transformación que sufre la antigua consigna del poder soberano sobre el poder que ejercía sobre la vida: en los antiguos estados el soberano tenía derecho a decidir sobre la vida o muerte de los súbditos, cuyos cuerpos se encontraban subsumidos a su poder político absoluto. Hacia el siglo XIX la consigna absolutista cambia radicalmente y es sustituida por el poder de *hacer vivir*. Es en virtud del nuevo interés por la gestión de la población que Foucault menciona también el nacimiento de la medicalización de la población, de modo que tanto los conceptos de higiene pública así como de regulación biológica empiezan a formar parte de las agendas gubernamentales.

Foucault rastrea ese poder sobre la vida hacia finales del siglo XVII y establece dos ejes: uno en relación con la fijación del cuerpo como máquina, aquí encuentra la relación del cuerpo con los procedimientos de poder característicos de las disciplinas y habla de una *anatomopolítica* del cuerpo humano; el segundo eje se centró en el cuerpo-especie, que sirve de soporte a los procesos biológicos: proliferación, nacimientos, mortalidad, nivel de salud, duración de la vida, además de todas las condiciones que puedan hacerlo variar, ese conjunto de cuerpos conforman la masa biológica. Ambos ejes se vuelven elementos a considerar por una serie de intervenciones y elementos

reguladores: una biopolítica de la población. Se define así dos maneras a través de las cuales se centra este nuevo tipo de control: las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población. Alrededor de estos dos conceptos se desarrolló la organización del poder sobre la vida.

“la vieja potencia de la muerte, en la cual se simbolizaba el poder soberano, se halla ahora poderosamente recubierta por la administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida” (Foucault, 2012, p.132)

Sobre las poblaciones se establecen nuevas tecnologías que Foucault denomina técnicas biopolíticas. Estas tuvieron como objetivo primordial lo que también denominó normalización biopolítica. Se plantea el problema de la gestión de las poblaciones como un problema de orden. El sociólogo Tony Bennet (1998) ha desarrollado intensivamente este tema y se alinea a esto afirmando que se concibe, en la modernidad biopolítica, el desarrollo de nuevas formas de disciplina y vigilancia (citando a Jeffrey Minson), “como un intento de reducir una población ingobernable a una población múltiple diferenciada” (Bennett, 1998, p.76). Una idea clave para la comprensión de la ansiedad por controlar y homogenizar la masa biológica es aquella que comprende que la falta de control social y político de una población radica en la opacidad de la misma ante las fuerzas del orden, es decir, en la incapacidad de poder abarcar una masa heterogénea. Agrupar y categorizar – y segregar- son aspectos que derivan en una fuerte intención de normalización generalizada dirigida a transformar los conflictos “altamente disruptivos y formas políticas de desorden en problemas cuasi técnicos o morales para la administración social” (Bennett, 1998, p.76).

Si bien no es el tema central de esta tesis ahondar plena y detalladamente en las técnicas biopolíticas, sí se desarrollará brevemente algunos aspectos que permitan comprender

las relaciones de estas con el sujeto moderno de la era biopolítica y cómo en ese camino, el cuerpo ha resultado crucial en su incorporación en la gestión política. Foucault ha explicado detalladamente una serie de ejemplos de cómo se han implementado las nuevas tecnologías sobre las poblaciones y los individuos, desde la arquitectura y su uso particular en el sistema carcelario moderno, la escuela y el sistema militar. Un aspecto crucial para entender los efectos de estas nuevas maneras de gobernar la vida y la conducta de las personas es entender que no solo se buscó un orden que se materializó físicamente (arquitectura disciplinaria) sino también a través de la construcción de subjetividades. Uno de los ejemplos que se considera más relevantes para la visibilización de esto es, tal vez, el ejemplo más conocido que desarrolló Foucault con la descripción de los efectos del panóptico en el nuevo sistema interno, dentro de las cuatro paredes, de la cárcel moderna. Sabiendo y mencionando, claro, que previo a este régimen el castigo ejercido desde el poder se efectuaba en público y bajo un sistema público de representación (ejecuciones públicas). Es a partir de la remoción del castigo a un espacio cerrado que este deja de ser un trabajo de signos de poder para ser visto y pasa a ser “el castigo dirigido a la transformación calculada en el comportamiento de los condenados” (Bennett, 1998, p.77) y el cuerpo de los delincuentes pasa a ser “el objetivo de las tecnologías disciplinarias que buscaban modificar el comportamiento a través de la repetición” (Bennett, 1998, p.77). Es el cuerpo y la conducta de las personas, (Bennett menciona el alma) lo que conforman el nuevo espacio para la intervención punitiva. Se busca la manipulación del individuo. Foucault describió el panóptico como un elemento que permitía que el reo sepa que estaba siendo mirado y ese saber lo condicionaría, aún si efectivamente era observado o no. Se trataba, más bien, de nuevas formas de coerción y de contención aplicadas a las personas sujetas a cambios conductuales normalizadores.

La arquitectura disciplinaria de la cárcel, el hospital, la fábrica, la escuela, el burdel, el asilo y el manicomio debe ser entendida como medio de técnicas de subjetivación, no sólo porque estos espacios determinan efectivamente la segregación de aquello anormal que debe ser separado de una población sana y capaz, sino porque en sí mismas funcionan como artefactos políticos que construyen y producen los cuerpos afectando la noción de género, sexualidad y raza. Beatriz Preciado (2012) se ha referido a ella como arquitectura biopolítica, enfatizando en el rol que esta ha ejercido especialmente sobre la producción normativa de los cuerpos. Como parte de la función de gestión de la vida, estas construcciones han servido para controlar las epidemias en las ciudades, para limitar los residuos, para la separación de lo normal de lo patológico y para el control de la circulación de fluidos orgánicos. En ese sentido explica el hospital como “la especialización del conocimiento y el poder médico, el hospital como una máquina racional para producir conocimiento climático, demográfico, higiénico, médico y estadístico.” (Preciado, 2012, p.123)

1.1.2. Cuerpo y poder

Tanto Foucault como Deleuze y Guattari desarrollan, en el contexto del paso a la modernidad, los conceptos que definieron el cuerpo como máquina destacando las nuevas aproximaciones que miraron al cuerpo en función de sus aptitudes, del crecimiento de su utilidad y docilidad, de su uso o del arrancamiento de sus fuerzas así como de su inserción a sistemas de control económicos. En la esfera capitalista moderna los cuerpos son insertados en el aparato de producción y los fenómenos de la población se deben ajustar a los procesos económicos como es el caso del manejo e investigación de las enfermedades y de las antiguas epidemia. Estas generan disminución de las fuerzas de trabajo y por lo tanto reducen el tiempo de trabajo de quienes las padecen.

La masificación se empieza a plantear en el campo biológico a través de la forma y según el modelo de la economía: tanto los estudios estadísticos como los cálculos (herramientas biopolíticas por excelencia) surgen desde la economía para el beneficio de la gestación de las medidas y las campañas que actúan regulando la población y sus conductas. Podemos decir que las decisiones políticas se han ido tomando con criterios economicistas o que la introducción de la economía dentro del ejercicio político ha sido la apuesta gubernamental. En todo caso, Foucault formula un análisis que vuelve explícito el tipo de modelo de gobierno que gestiona *a través* de la economía.

Precisamente una de las particularidades de su perspectiva es que evidencia el potencial normalizador y nocivo de la gobernabilidad liberal y neoliberal. Los filósofos Hardt y Neri (2013) han definido el biocapitalismo a partir de dos ejes. Uno se refiere al capitalismo industrial que ha aplicado su razón de ser al desarrollo de las ciencias biológicas y el otro que se enfoca más en un capitalismo que para la generación de sus ganancias y producción de valor ha involucrado ya a todo el conjunto de la sociedad. Definen el capitalismo contemporáneo no solo como lo que construye de manera mecánica los productos, sino como un sistema que quiere ocuparse también de la vida de las personas. Se fija la idea de que en virtud de su desarrollo, el capitalismo se adueña paulatinamente de la sociedad en base al desarrollo de la idea de trabajo como cooperación y a su subsecuente industrialización. Así,

“La extracción de valor ya no es algo que ocurre solo en la jornada laboral, en las ocho horas que el trabajador se desempeña en la fábrica, el campo o los servicios...ahora esto sucede también en los procesos de cooperación social que incluyen a toda la sociedad” (In Cerbino y Neri, 2013, p.20)

Foucault (2008) ya lo había anticipado cuando afirma que las formas previas de administración de poder al inicio de la modernidad dejan de ser eficaces para hacer de la sociedad una máquina de producción.

El biopoder se define en una temporalidad paralela al capitalismo, en una era en la cual el rol del cuerpo en la sociedad cambia drásticamente al ser incorporado en la esfera político-económica. Desde que la fuerza de trabajo se mercantiliza y su valor en el capital variable permite el uso y la explotación de las energías físicas hasta el establecimiento de un sistema legal y de orden institucional que normaliza, regula y controla la vida en general, tenemos un nuevo cuerpo: insertado en un sistema en el que o produce satisfactoriamente o del cual es segregado con vías a su normalización, su corrección o a su desplazamiento absoluto, su arrojó a la muerte, o el envés del lema moderno de hacer vivir, el dejar morir. Según Preciado (2012): “El biopoder desborda las esferas legales y punitivas para convertirse en una fuerza que penetra y constituye el cuerpo del individuo moderno” (2012, p.122). Preciado se ha dedicado a seguir la línea de los cambios fundamentales que ha sufrido el cuerpo en la era biopolítica hasta el cuerpo contemporáneo, al cual define hoy como un cuerpo *tecno-viviente*(nota) que ya no es controlado mediante las arquitecturas biopolíticas de las sociedades disciplinarias que controlaban el cuerpo externamente. Hoy en las sociedades *farmacopornográficas*¹ de Preciado, “las tecnologías no solo se convierten en parte del cuerpo sino que se disuelven en él” (2012, p.128). La arquitectura disciplinaria ha mutado con las nuevas

¹ En base a las nociones de biopolítica, Preciado propone entender un régimen de poder –tan farmacológico como pornográfico– que modela los modos de subjetivación y de corporalidad contemporáneos. Preciado indaga en el concepto de género como un constructo cultural como parte de una agenda de biopoder que se relaciona al capitalismo contemporáneo. Este deriva en un cuerpo alentado a un estado de excitación constante alentada por las representaciones sexuales y por el uso de fármacos o estimulantes.

tecnologías y nuevos medios para entrar en el dominio de la producción del cuerpo y de la subjetividad.

Así, esta autora identifica en la década de 1970 la transición a un tercer tipo de capitalismo, después de los regímenes industrial y de esclavitud, la autora define un

“Nuevo tipo de "gubernamentalidad de los vivos" que emerge de las ruinas urbanas corporales, físicas y ecológicas de la Segunda Guerra Mundial. Para ella, el período de la posguerra podría entenderse como una transformación táctica de las tecnologías de guerra del cuerpo, el consumo y la comunicación” (Preciado, 2012, p.124).

Las industrias bioquímicas, electrónicas, computadoras y media son los nuevos soportes industriales del capitalismo, y se volvieron la fuerza detrás de las tecnologías políticas del manejo del cuerpo, la subjetividad, la raza, el género y la sexualidad.

Es específicamente la construcción de las diferencias de raza la que ha marcado una de las pautas más peligrosas y violentas en la modernidad capitalista biopolítica. La homogenización propuesta por el régimen del biopoder sobre la vida y los cuerpos ha implicado la separación racial, entre otros tipos de segregación. Se propone el enfoque en el tema de la raza y su relación con el lado más violento del biopoder.

La comprensión del régimen general de la razón gubernamental fue esencial para el análisis de la biopolítica. Foucault se encargó de describir en el liberalismo las formas como la biopolítica se forma en el marco de racionalidad política. La vida se convierte en un objeto político más así como en el resultado de un determinado dispositivo de poder y saber. La normalización biopolítica marca una pauta tan importante como peligrosa en el marco del entendimiento de esta nueva figura de regulación y control. El desarrollo de los aparatos del estado como las instituciones de poder, aseguró el

mantenimiento de las relaciones de producción. Además, operó también como “factores de segregación y jerarquización social incidiendo en las fuerzas respectivas unos de otros, garantizando relaciones de dominación y efectos de hegemonía”. (Foucault, 2012, p.133).

Así como hemos entendido que se plantea esta nueva forma de gubernamentalidad que afecta la vida, debemos entender que la muerte cumple un papel fundamental para entender completamente los efectos reales del ejercicio de los sistemas del biopoder. El lado más nocivo de esta, el ejercicio más mortífero de la ingeniería del biopoder se encuentra en la paradoja de la confabulación del dispositivo de “*hacer vivir*” con la amenaza del riesgo biológico, en relación a todo aquello que afecte a la masa global. En efecto, se define en relación al aspecto biológico de la raza la excusa para introducir las problemáticas que puedan causar la ruptura del *continuum biológico*² de la vida. Así, el matar a unos en beneficio de la conservación de otros (poblaciones) se vuelve parte de la lógica intrínseca de la expansión biopolítica. “fue en cuanto a gerentes de la vida y de la supervivencia, de los cuerpos y de la raza, como tantos regímenes pudieron hacer tantas guerras, haciendo matar a tantos hombres” (Foucault, 2012, p.129). Foucault afirma entonces,

“El principio de poder matar para vivir, que sostenía la táctica de los combates, se ha vuelto principio de estrategia entre estados; pero la existencia en cuestión ya no es aquella, jurídica de la soberanía, sino la puramente biológica de una población” (2012, p.129).

² En referencia a la vida inscrita en un campo biológico clasificable. Foucault propone la cesura o fragmentación racial como una forma de división del campo biológico de una población.

Si bien el holocausto y las masacres son formas paroxísticas de entender este aspecto que funciona como el envés del lema “*hacer vivir*”, su contraparte, el “*dejar morir*”, fuera del aspecto biológico de la raza, también se define en formas sigilosas, “podría decirse que el viejo derecho de hacer morir o dejar vivir fue reemplazado por el poder de hacer vivir y arrojar a la muerte” (Foucault, 2012, p.130)

Esta segregación racial la entendemos desde la actualidad y en retrospectiva. El neoliberalismo tiene estrategias sutiles para desprenderse de esa parte la población excedente que es insuficiente para el logro de sus fines: abandono, discriminación, marginación y pobreza son sólo algunos efectos de los decretos de gobierno y de las medidas económicas que defienden la autorregulación de los mercados y que condenan a la miseria y al desamparo a miles de personas.

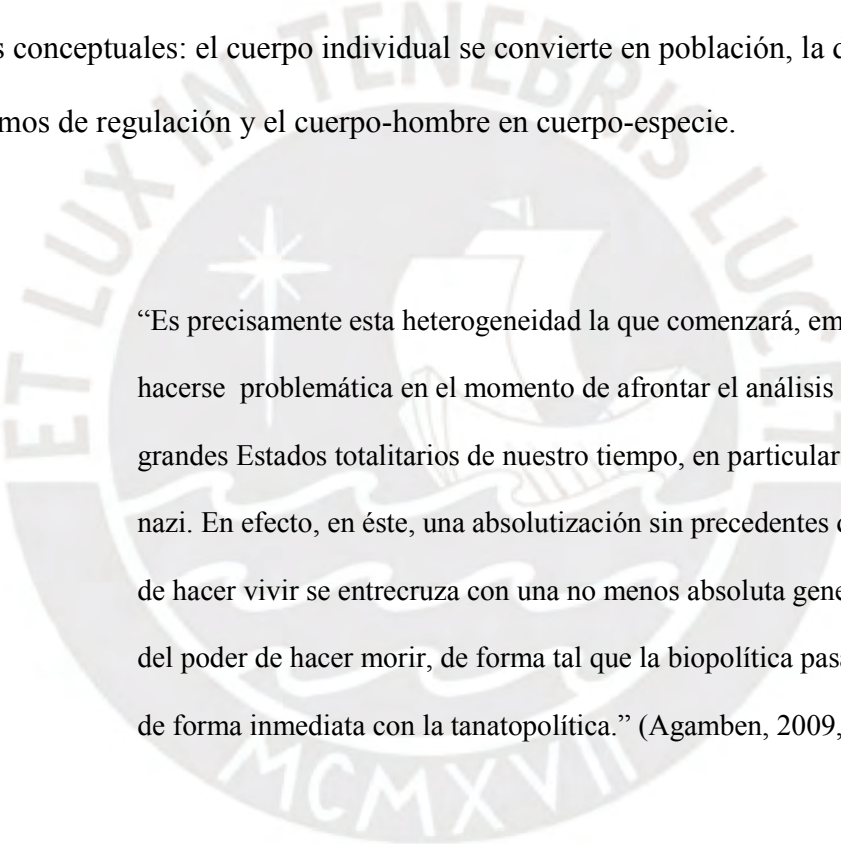
En *Homo Sacer III*, Agamben (2009) plantea la definición de una serie de transformaciones que marcan el paso a la modernidad y a su relación con las nuevas tecnologías de poder que acechan la vida,

“Cuando a partir del siglo XVII, con el nacimiento de la ciencia de la policía, el cuidado de la vida y de la salud de los súbditos empieza a ocupar un lugar cada vez más importante en los mecanismos y los cálculos de los Estados, el poder soberano se transforma progresivamente en lo que Foucault denomina un biopoder. El antiguo derecho de hacer morir y dejar vivir cede su lugar a una figura inversa, que define la biopolítica moderna y que se expresa en la fórmula *hacer vivir y dejar morir*.” (Agamben, 2009, p. 86).

Este *hacer vivir*, como hemos visto, se entiende en relación al interés de la mantención adecuada de una población sana y normalizada pero el *dejar morir* abre un camino espinoso a partir del cual buscaremos entender la dimensión más violenta del biopoder.

1.1.3. Necropolítica

Ante esta nueva “descalificación progresiva de la muerte” (Agamben, 2009, p.85) y de cara al fin del sistema antiguo de poder soberano versus el nuevo dominio de biopoder, los dos poderes siguen siendo heterogéneos y su distinción se traduce en una serie de oposiciones conceptuales: el cuerpo individual se convierte en población, la disciplina en mecanismos de regulación y el cuerpo-hombre en cuerpo-especie.



“Es precisamente esta heterogeneidad la que comenzará, empero, a hacerse problemática en el momento de afrontar el análisis de los grandes Estados totalitarios de nuestro tiempo, en particular el Estado nazi. En efecto, en éste, una absolutización sin precedentes del biopoder de hacer vivir se entrecruza con una no menos absoluta generalización del poder de hacer morir, de forma tal que la biopolítica pasa a coincidir de forma inmediata con la tanatopolítica.” (Agamben, 2009, p.87)

Se propone entender un tipo de tanatopolítica, para efectos de esta investigación, en el mismo terreno en el cual se desea entender también las nociones de Necropolítica que propone Achille Mbembe. Esto significa buscar entender los efectos de este poder que involucra la vida y en esa lógica, no solo segrega y deja morir, sino que ejerce también el poder de dar muerte. Agamben propone la aparente contradicción de un poder cuyo objetivo es esencialmente el de hacer vivir pero que, por el contrario, ejercita un poder

incondicionado de muerte y afirma, como Foucault, que es el racismo lo que ha permitido establecer una serie de cortes, cesuras y fragmentaciones en el ámbito de lo biológico que el poder toma a su cargo. Este poder de muerte de la biopolítica ha permitido analizar y fundamentar importantes consideraciones sobre lo que se considera el mayor ejemplo de experimentación biopolítica de la modernidad: el régimen nazi.

Sin embargo, es Mbembe (2011) quien se encarga de desarrollar a profundidad en otro espacio geopolítico -el continente africano y en el marco de los discursos post coloniales- lo que ha definido como necropoder. Su teoría de necropolítica, profundamente inspirada en Foucault, propone describir los mecanismos por los que se establece y se mantiene un control sobre quién puede vivir y quién debe morir. Nos concentraremos en la definición de necropolítica como la gestión de la gubernamentalidad a través de la muerte.

Mbembe propone mirar el locus poscolonial como un poder difuso y no exclusivamente estatal, que inserta la economía de la muerte en sus relaciones de producción y de poder. El locus poscolonial o concepto de razón postcolonial trata de insinuar una forma de pensar que se articula en los legados coloniales y, a partir de la construcción de esos legados, trata de pensar la modernidad. La razón postcolonial sería aquella que desplaza el concepto de razón construido en la modernidad, reincorporando las cualidades secundarias (emociones, pasiones) y, a partir de ese gesto, intenta repensar la modernidad y postmodernidad desde la postcolonialidad.

Retomamos la definición de biopoder para ubicarla como antecedente. Así lo definimos como el régimen que toma como objetivo y vehículo de acción el bienestar de la población y la sumisión corporal y sanitaria de sus ciudadanos. De este modo los

estados modernos tienen como objetivo el control y la gestión de la población en cuanto a un nuevo *recurso* -junto al territorio y bienes dentro de él-. Para esto se despliegan técnicas de desacralización de lo biológico, lo demográfico y la vida humana. Así como Foucault y Agamben, Mbembe también considera que el racismo ha sido la causa de una fragmentación fundamental que divide a los cuerpos en grupos que pueden vivir y que deben morir mediante la delimitación de diferencias biológicas. Esto significa que el racismo es la “condición de aceptabilidad de la muerte” (Mbembe, 2011) y lo que ha justificado las funciones mortíferas del Estado. El ejemplo más claro de esto es para Foucault la Alemania Nazi y para Mbembe es el sistema esclavista colonial tardío en África.

1.1.4. Necropolítica y Capitalismo

El silenciamiento del cuerpo deviene de la cosificación del ser humano relacionada a la necropolítica, característica propia del capitalismo. La relación entre necropolítica y capitalismo explora las formas mediante las cuales las fuerzas económicas e ideológicas del mundo moderno mercantilizan y *reifican* el cuerpo. La necropolítica que define Mbembe se sugiere como un tipo de *contrabiopoder* ligado al concepto de necrocapitalismo. Esta conceptualización implica redefinir la noción de cuerpo como una mercancía más que puede ser desechada y a la de las personas como un conjunto de fuerzas de producción fácilmente sustituibles dentro de la esfera del capitalismo contemporáneo que organiza sus formas de acumulación de capital como un fin absoluto que prevalece por encima de todo.

La consideración de análisis de la figura del estado de excepción ha servido para comprender el modo de accionar estatal para el control sin reglas en las colonias tardías del continente africano, y al esclavismo como el paradigma del silenciamiento

del cuerpo y de la desacralización de la vida. Afirma Mbembe: “las colonias son el lugar por excelencia en que los controles y las garantías del orden judicial pueden ser suspendidos, donde la violencia del estado de excepción supuestamente opera al servicio de la “civilización” (2011, p.39). Se comprende el poder de la colonia como operador de muerte bajo la sutileza de una especie de máscara de civilización, en que “el estado comprende la tarea de “civilizar” las formas de asesinar y de atribuir objetivos racionales al arte mismo de matar” (Mbembe, 2011, p.38). En el caso de las colonias aparece un terror particular a considerar: la peligrosa concatenación de biopoder, estado de excepción y estado de sitio. Ese terror aparece en la observación de la síntesis entre masacre y burocracia como una “encarnación de la racionalidad occidental” (Mbembe, 2011, p.21), al encontrarse en el margen de la ley y de la civilización misma. El concepto de soberanía se redefine como la capacidad para determinar “quién tiene importancia y quién no la tiene, quién está desprovisto de valor y puede ser fácilmente sustituible y quién no” (Mbembe, 2011, p.46)

La figura del esclavo es particularmente interesante para situar los efectos de la violencia del poder sobre los cuerpos. En él se sitúa explícitamente el efecto directo de la anulación de la vida en un cuerpo vivo, porque la vida de ese cuerpo le pertenece a quien paga por él,

“En tanto que instrumento de trabajo, el esclavo tiene su precio. En tanto que propiedad, tiene un valor. Su trabajo responde a una necesidad y es utilizado. El esclavo es, por tanto, mantenido con vida pero mutilado en un mundo espectral de horror, crueldad y desacralización intensos.” (Mbembe, 2011, p.33)

Cuando se habla de la mercantilización del esclavo, de su cuerpo, de sus energías y de su propia vida, debemos marcar la diferencia que se establece con la fuerza de trabajo mercantilizada y puesta en venta de la que habla Marx y que forma parte de lo que conocemos como capital variable. Marx (2010), en el tomo I de *El Capital*, deja muy en claro los términos de la mercantilización de la fuerza de trabajo: dentro del proceso de intercambio de mercancías, la fuerza de trabajo –una mercancía más- sólo aparece en el mercado en la medida que su propio poseedor la ofrezca y la venda como tal de modo que tanto él como el poseedor del dinero establecen relaciones mutuas en virtud de las mercancías que poseen, a lo que agrega que para que esa relación perdure, el dueño de la fuerza de trabajo la debe vender siempre por un tiempo determinado y nada más, “ya que si la vende toda junta, de una vez para siempre, se vende a sí mismo, se transforma de hombre libre en esclavo, de poseedor de mercancía en simple mercancía” (Marx, 2010, p. 204). En la mercantilización de la vida en su más explícita manifestación, el esclavo pertenece totalmente al amo, pues está privado de su hogar, su autonomía corporal y su estatus político. Esta gran diferencia muestra la mutilación de la vida dentro de un cuerpo vivo y es en la figura del esclavo donde Mbembe encuentra una analogía al estado de excepción que también se produce para quienes ya están arrojados a la muerte, ¿qué vida existe dentro de un cuerpo que no es dueño de dicha vida? Existe un especial interés para esta investigación en ahondar en ese espacio tercero, entre la vida y la muerte, al que alude el autor cuando describe a quienes han sido ya arrojados fuera de la esfera de vida manejable y han sido desprovistos de su autonomía. Es el mismo estado de excepción que define Agamben en relación a la figura del *Muselmann*³ dentro de los campos de concentración nazi, y en donde las

³ el *muselmann* era el nombre que se le dio en el lenguaje de jerga del campo “al prisionero que había abandonado cualquier esperanza y que había sido abandonado por sus compañeros. No poseía ya un estado de conocimiento que le permitiera comparar entre el bien y el mal, espiritualidad y no

definiciones de vida y muerte son puestas en cuestión. Sin embargo este aspecto tan relevante para la descripción y el análisis de una parte importante del cuerpo de obra de Teresa Margolles tendrá un espacio de desarrollo profundo más adelante.

La definición de *máquinas de guerra* de Mbembe (2011) describe las distintas situaciones que determinan los espacios bélicos modernos y su descripción nos va a servir para poder aplicar este concepto a otra geografía específica y que será materia de análisis en esta tesis, que es el norte de México y Ciudad Juárez. Las máquinas de guerra son facciones armadas, no necesariamente estatales, “difusas y polimorfos” (Mbembe, 2011, p.58), no estables, cuyas tecnologías de combate se ajustan a las circunstancias. Su actividad se propicia de acuerdo a la forma como activa ganancias lucrativas para intereses privados y porque permite el control sobre territorios específicos de interés o de poder. Esto, relacionado a la pregunta sobre el papel del poder de la muerte en los sistemas globales y especialmente en el terreno situado por la obra de Margolles, nos empieza ya a llevar al centro de nuestro verdadero interés: las formas de necropoder que se ejercen desde el estado y especialmente y difusamente desde el poder establecido del crimen organizado y el narcotráfico en el norte de México.

Es de interés de este trabajo aplicar la definición de los espacios ocupados que quedan gobernados por una mezcla entramada de poderes fácticos (ejércitos estatales y privados, caudillos locales, grupos revolucionarios, organizaciones criminales, y un largo etcétera) que hacen casi imposible determinar quién detenta el poder en un lugar

espiritualidad. Era un cadáver ambulante, un haz de funciones físicas ya en agonía” (Agamben, 2009,p. 22)

específico. Este aporte nos permitirá ampliar la exploración, en nuestra geopolítica escogida y señalada por Margolles, de varios fenómenos de violencia extrema.

1.1.5. Capitalismo global y tercer mundo, México.

Hay dos temas importantes que se desea resaltar. Primero: el objetivo del marco teórico presentado es encontrar la línea que nos permita entender la figura del estado de excepción como el espacio jurídico por medio del cual se permite la anulación del sistema de leyes. Esta figura es la que ha permitido que bajo dicho régimen, se permitan actos de violencia y absolutismos contra los cuerpos de los ciudadanos. Además de la violencia física, el caso del campo de concentración ha sido un espacio en donde también se ha anulado la ciudadanía y la identidad jurídica de las personas. La existencia política es destrozada (*bios*) para que el cuerpo sea visto tan solo como un cuerpo sin significado social, (*nuda vida*). Segundo: el hecho de que el cuerpo mismo ante la ley, ha sido, en su aspecto más biológico y físico, estatalizado. Las propias definiciones de vida o muerte médicas y jurídicas hacen que hoy, entre vida y muerte, haya un tercer espacio.

Esta investigación pretende centrar, a partir de la figura del estado de excepción, ese tercer espacio, ampliando las nociones que propone Agamben que pasan por el aspecto legal del estado de excepción como la figura jurídica que permitió el holocausto, así como la figura del *ultracomatoso* o *neo mort* que involucra una suerte de estado de excepción del cuerpo.

En relación con el conjunto que actualmente constituyen las poblaciones segregadas del sistema económico global, el concepto de estado de excepción nos sirve como punto de partida pero deseamos ampliar la noción de un espacio de segregación contemporáneo, el cual pretendemos situar en una geopolítica específica que es el tercer mundo

latinoamericano y específicamente en lo que queremos establecer en relación al trabajo de Teresa Margolles: México y la fuerte carga de violencia y crimen organizado, principalmente ubicado al norte del país, casualmente en la zona amplia de frontera con los EEUU.

Es en ese sentido que el texto *Capitalismo Gore* de Sayak Valencia (2010) se considera propicio y obligatorio pues la autora ha basado su investigación en el concepto de necropolítica de Mbembe para trazar la relación entre la violencia del crimen organizado del tercer mundo con las prácticas propias del modelo económico capitalista globalizado localizado específicamente en el norte de México. Más importante aún, y alineado con esta investigación, está el hecho de que la autora busca evidenciar los fenómenos de la violencia extrema aplicados a los cuerpos como una herramienta de la economía mundial. Es precisamente este aspecto el que nos conecta directamente con el trabajo de Teresa Margolles. Se pretende encontrar – desde el cuerpo asesinado (muerto de la morgue) - los hilos conductores que nos lleven a entender la dimensión política, jurídica y económica de los cadáveres, y de los cuerpos vivos de las poblaciones que han sido arrojados a la muerte. Ese “lugar”, en donde las poblaciones más vulnerables que han sido desechadas de la sociedad de bienestar y que no se toman en cuenta para los fines más inmediatos del neoliberalismo, se hace visible no solo en el enfoque cercano de una geopolítica específica como es la de cualquier país latinoamericano – en donde los efectos del capitalismo global se evidencian en pobreza extrema, miseria y precariedad- sino además la de un país y una región dentro de él (Juárez, Sinaloa, Tijuana) en donde el narcotráfico y el sicariato ejercen un poder incontrolable sobre el territorio y las personas.

Sayak Valencia propone un modelo teórico basado en la noción de necropolítica de Achille Mbembe para México y analiza las interacciones entre el mercado global del

capitalismo contemporáneo y el norte de México para explicar la aparición de prácticas ultra violentas que ella denomina *Gore*, categoría que la autora exporta del género cinematográfico hacia el ámbito filosófico para la interpretación de la “episteme de la violencia contemporánea” (Valencia, 2010,p.19), sus lógicas y sus prácticas, todas ligadas al capitalismo y a sus efectos más violentos. En su análisis específico de las *prácticas gore*, o el modus operandi de los agentes del narcotráfico, se enfoca en la forma particular en que los territorios fronterizos y pobres operan bajo las reglas del capitalismo tardío. La violencia extrema que ejerce el narcotráfico no debe verse como un fenómeno aislado sino como un suceso ligado a las lógicas de un modelo económico. Un aporte que resulta interesante de la autora es el que propone que la marginalización del crimen organizado aísla y limita nuestra capacidad de entender cuál es la relación directa entre la economía paralela del negocio de las drogas y el sistema capitalista dentro del cual ese negocio se desarrolla.

Para poder entender a cabalidad la propuesta de Valencia, es preciso definir varios de los términos que define la autora para su labor de la aplicación de la teoría necropolítica para el caso de México y de la forma como el narcotráfico se relaciona con él. Valencia entiende la necropolítica como la apropiación y aplicación de técnicas gubernamentales de la biopolítica para subyugar cuerpos y poblaciones, y que integra como elemento fundamental “la sobrespecialización de la violencia y tiene como fin comerciar con el proceso de dar muerte” (Valencia, 2010, p.145). Uno de los fines medulares de nuestro interés en el texto de Valencia es su señalamiento del cuerpo como “centro de acción sin sublimaciones”(Valencia, 2010, p.149) ante la forma de acción de las mafias en México se reinterpreta la ejecución de un biopoder y se muestra su reversibilidad, se reafirma en la aplicación de un necropoder que finalmente ataca los cuerpos, “la vigencia de la *política corporal* se basa en el hecho de que nuestros cuerpos son

depositarios de todas las acciones”(Valencia, 2010, p.196) y que además, en épocas de crisis, - el estado de excepción- implica la disminución de los derechos individuales, la suspensión de leyes, y donde la vida se vuelve el objeto del poder: precarización existencial.

En este contexto la autora define capitalismo gore como el resultado de la situación precaria de un tercer mundo que se aferra a las lógicas del capitalismo sin importar el precio a pagar por ello. Ante la integración de las demandas neoliberales, la interpretación de las mismas crea un Estado *hiperviolento e hiperconsumista*. Se analiza el intersticio en donde el neoliberalismo, al que ella acusa de producir crisis de significados y de existencias, no puede controlar el resultado de ciertos tipos de subjetividades descontroladas. A las identidades hiperconsumistas (la cultura del hiperconsumo marca la pauta social contemporánea) se las describe desde su contraparte, aquellas poblaciones frágiles y pobres que no pueden satisfacer sus necesidades de consumo y desde esa frustración que quiebra el sistema humanista se impone el poder de la comercialización. Se define en el libro al sujeto *endriago*⁴. Estos son definidos como hijos de las subjetividades capitalistas radicales, utilizan la violencia para hacerse de capital, el crimen y la violencia son sus herramientas para lograr ser hiperconsumistas por lo que adquieren una notoria y polémica validez dentro de la lógica racional mercantil global.

Así como el capitalismo Gore es definido como la transvaloración de valores y prácticas que utilizan formas ultraviolentas para conseguir capital y hacerse de control político, el sujeto endriago es un “empresario que aplica y sintetiza literalmente las

⁴ Según la RAE endriago significa: Mounstruo fabuloso, con facciones humanas y miembros de varias fieras. Valencia apela a este término para referirse a los agentes del crimen organizado como seres que oscilan entre la humanidad y la animalidad.

lógicas y las demandas neoliberales más aberrantes” (Valencia, 2010, p.155). Valencia nos muestra cómo la economía del narcotráfico reinterpreta el mercado, las herramientas de trabajo y revaloriza el campo. Ante la desregularización del concepto de trabajo propia de la globalización, el narco usa las lógicas mercantiles para hacer su propio Estado alterno, interpretando literalmente el capitalismo y de ese modo reestructura las funciones de la violencia, se reconfigura el concepto de trabajo, como describe la autora, por ejemplo, al sicariato. Las *prácticas gore* son interpretadas bajo el concepto de trabajo. Ellas constituyen el ejercicio sistemático de la violencia más explícita para la producción de capital. Son “la nueva fuerza de trabajo en el capitalismo gore” (Valencia, 2010, p.51) y son definidas como acciones distópicas realizadas por los sujetos endriagos como respuesta para subvertir el fracaso de la pobreza.

De este modo vemos cómo el cuerpo se convierte en un producto de intercambio, rompe con el proceso de producción de capital que en vez de servir como productor de mercancías, se vuelve mercancía tanto el cuerpo como la vida. De este modo debemos entender el uso del término *necroprácticas* en el desarrollo del particular diccionario que apoya su teoría. Estas son acciones radicales encaminadas a vulnerar corporalmente, mientras que el *necroempoderamiento* son los procesos de empoderamiento reconfigurados desde prácticas distópicas -asesinatos y torturas, por ejemplo- para tener poder y autoafirmación. “El asesinato es ahora concebido como una transacción, la violencia extrema como herramienta de legitimidad, la tortura de los cuerpos como un ejercicio y un despliegue de poder ultra rentable” (Valencia, 2010, p.85).

Se considera importante el análisis que propone de un capitalismo actual en el cual la autora destaca sus efectos sobre los cuerpos y su relación con la producción de capital. La especulación en este contexto se basa en la de los cuerpos como mercancía.

“Producir cuerpos muertos, mutilados o vejados como una forma de mercancía que abre, mantiene y se justifica en el proceso de la oferta y la demanda del nuevo capitalismo” (Valencia, 2010, p.85)

Para Valencia es en las fallas de capitalismo en donde se producen las desviaciones del *capitalismo gore*, en ese sentido propone que los cuerpos insertos en procesos sociales como la circulación del capital variable nunca deben considerarse dóciles o pasivos. Se considera importante este aspecto de su enfoque de la subjetividad capitalista descontrolada. Como dice Beatriz Preciado, “este nuevo capitalismo funciona en realidad gracias a la gestión biomediatizada de la subjetividad” (2012, p.149). Hoy en día vivimos una forma de socialización a través del consumo, por lo que consideramos que es indispensable enfocarnos en los procesos de subjetivación capitalista.

La radicalización y sobreexposición de esta necropolítica particular que describe Valencia tiene importancia porque saca de sus espacios y de sus actores legítimos a las tecnologías gubernamentales. Podemos empezar a mirar nítidamente un tipo específico de necropoder no legal. Así, tal y como la entendemos en esta investigación se diferencia, “sobre todo por el hecho de que es ejercida por sujetos endriagos que deciden romper su condición de sujetos sujetos al Estado” (Valencia, 2010, p145)

Entre las muchas definiciones que propone Valencia para describir el necropoder ilegal en el norte de México, encuentro de especial interés el acercamiento al sujeto “endriago” que ella define. El capo de la mafia, sus trabajadores, torturadores, asesinos y sicarios ejercen un poder terrorífico y aplastante en el territorio que controlan. Sus nexos con el Estado no limitan el *modus operandi* del trabajo de la violencia. Una forma de buscar acercarnos a esta definición para profundizar sobre los nexos entre

capitalismo, biopoder y sujeto hiperviolento será vinculándola a la definición del necrófilo que plantea Eric Fromm sobre el sujeto moderno.

A diferencia de la definición que conocemos de necrofilia, en *Anatomía de la Destructividad Humana*, Eric Fromm (1989) define al sujeto necrófilo no solamente como el que tiene predilección y/o atracción por todo lo muerto, pútrido y enfermizo sino por “la pasión de transformar lo viviente en algo no vivo, de destruir por destruir, y el interés exclusivo por todo lo puramente mecánico. Es la pasión por destrozarse las estructuras vivas” (1989, p.330). Esta definición de Fromm se encuentra estrechamente ligada a la concepción Freudiana sobre los instintos de vida y de muerte, que describe que tanto el anhelo de vida como el de muerte componen las fuerzas importantes en el hombre. Además de una serie de temas conductuales que Fromm describe y que explica a través de ejemplos específicos de pacientes a quienes considera necrófilos y cuyos casos estuvieron ligados al trabajo directo con cadáveres, explica que hay otros modos menos evidentes de identificar tendencias necrófilas y éstas son, según él, menos intencionales, marginales o insignificantes. Sin embargo resultan los casos más relevantes para esta investigación. Los describe mediante la Psicopatología de la vida cotidiana, que Freud interpreta como manifestación de los anhelos reprimidos, pero que encuentra de inmensa relevancia en su relación con el concepto de poder cuando agrega que el otro tipo de manifestación del carácter necrófilo es “la convicción de que el único modo de resolver un problema o conflicto es la fuerza y la violencia” (Fromm, 1989, p.336). Si enlazamos esta característica necrófila de querer transformar la vida en muerte con el poder de hacerlo como primera y última solución para todo, nos enfrentamos directamente con un sujeto que encuentra el poder en el poder de matar y en ese sentido definimos al necrófilo también como quien busca lograr sus objetivos mediante el poder de matar.

La relación entre necrofilia y culto a la técnica que ha descrito Fromm nos obliga a volver a mirar las definiciones de biopoder, en este caso, en el ejemplo más nefasto y devastador del mayor experimento biopolítico en la modernidad, el régimen nazi. Es en la tecnificación de la violencia y su culto en la modernidad que se desarrolla una enajenación del sujeto con el horror de los efectos de la violencia ejercida sobre los individuos y sus cuerpos. Este distanciamiento conceptual y afectivo de la violencia es explicado por Fromm mediante la comprensión del asesinato en masa de los judíos por los nazis como un proceso de producción, -ya Hannah Arendt había afirmado que los campos de concentración eran “fábricas de cadáveres” (Agamben, 2009, p.373)- que llegaron a implicar incluso procesos de selección sobre los cadáveres como restos reciclables. Los autores de estas acciones “participaban en el programa económico-político del *führer* pero estaban apartados un grado del acto de matar directa e inmediatamente con sus propias manos” (Fromm, 1989, p.345). De este modo se establece la relación entre tecnología y enajenación que ha marcado transversalmente la esencia del sujeto moderno:

“La tecnificación de la destrucción, y con ella la supresión del cabal conocimiento afectivo de lo que se está haciendo. Una vez bien asentado el proceso no hay límites a la destructividad, porque nadie destruye: sólo sirve la máquina para fines programados y por ende sorprendentemente racionales” (Fromm, 1989, p.345)

En relación con la naturaleza técnico burocrática de la destructividad humana en la modernidad Fromm agrega que para definir el carácter del nuevo tipo de hombre ya no puede emplear solamente las categorías antiguas en relación a las definiciones de carácter anal, oral o genital y propone el entendimiento de este tipo nuevo como un

“carácter mercantil” para el cual “todo se transforma en artículo de comercio – no solo las cosas sino las personas mismas, su energía física, sus destrezas, conocimientos, opiniones, sentimientos” (Fromm, 1989, p.347).

Es este tipo caracterológico nuevo el que se relaciona con un capitalismo desarrollado que gira en torno al mercado – “al mercado de artículos de comercio, el mercado del trabajo y el mercado de personalidades” (Fromm, 1989, p.347). El hombre de hoy está tan enajenado que su relación con su propio cuerpo ha sido reducida a comprenderlo como un instrumento de éxito. La juventud, el vigor y la capacidad resulta bienes en el mercado de personalidades. La necrofilia de Fromm es perfectamente asociable a las características propias del hombre de la segunda mitad del siglo XX, especialmente de quien vive en el seno de la sociedad capitalista. Es un tipo de hombre que ha desviado su interés por la vida transformando su interés por las cosas y que experimenta el mundo solo en función de fines prácticos. “Debemos concluir que el mundo sin vida de la tecnificación total es otra forma del mundo de la muerte y la podredumbre” (Fromm, 1989, p.349)

1.2. DEL CUERPO ASESINADO A LA NECROPOLITICA EN LA OBRA DE TERESA MARGOLLES

Una de las primeras asociaciones al trabajo artístico de Teresa Margolles es la de la muerte. Conocida en el mundo globalizado del arte contemporáneo por ser la artista que denuncia la violencia de México a través del uso de cadáveres y materia orgánica extraída de la morgue, Margolles ha consolidado una carrera para nada silenciosa. Sobresale por sobre toda su obra el acercamiento al cadáver y su trabajo directo con él desde dentro de la morgue, espacio que en sus inicios funcionó como su taller personal por varios años. Es precisamente el cadáver de la morgue el eje de esta sección, en el sentido que se buscará, a partir de él, encontrar los procedimientos, metodologías y señalizaciones que la artista propuso para convertirlo en un objeto político en su obra y así desencadenar la lectura de la estructura social alrededor de él. Proponer mirar el rol social del cadáver de la morgue, es decir, del cuerpo asesinado, es la ruta por la cual la obra de Margolles nos ha obligado a enfrentar la estructura necropolítica específica y situada que opera sobre los territorios, ciudades y poblaciones dentro del México contemporáneo. Si el necropoder, o la gestión del poder mediante la muerte, tiene como depositario final de las acciones más violentas a los cuerpos, es desde el cuerpo asesinado que Margolles parece querer descubrir la realidad de la precarización existencial del tercer mundo globalizado: es desde su entrada en la morgue de la Ciudad de México donde propongo encontrar el hilo que conduce a la construcción de un tipo de necropoder particular que afecta no necesariamente a cualquiera, sino especialmente a una población segregada, marginada y empobrecida cuya situación la ha vuelto esencialmente más vulnerable a sufrir los efectos de la violencia social.

El trabajo en solitario de Teresa se inicia luego de su experiencia dentro del colectivo artístico Semefo (Servicio Médico Forense) con quienes por casi nueve años trabajó sin

cesar en torno a la muerte y la violencia. Posteriormente, el colectivo se separa y Teresa emprende una carrera en solitario que se basó inicialmente en el trabajo sobre el cadáver de la morgue, espacio en donde ella se especializó como Técnico Forense. Si bien ha llegado a mostrar una lengua humana como pieza escultórica, los primeros trabajos de sus años sin el colectivo estuvieron marcados por la evasión de la exposición explícita del cadáver y por un tipo de elaboración que buscó distintas maneras de retirar materia orgánica desechada de los procedimientos empleados a los cadáveres en la morgue para poder llevarla a los espacios de exposición en donde ella expuso esta materia como obras de arte. En una clara postura que evadía el objeto artístico como pieza para ser contemplada, Margolles desarrolló distintos métodos que muestran no solo la influencia de la desmaterialización del arte conceptual y la austeridad formal minimalista, sino los modos que intencionalmente construyó para invadir los espacios con fluidos humanos y materia orgánica o con los fluidos que estuvieron en contacto con los cadáveres. La periferia del cadáver, como ella misma se refiere a su objeto de estudio es, para esta investigación, el inicio de una ruta de análisis por la cual buscaremos encontrar las formas cómo Teresa decide abordar su aproximación a la señalización del cadáver dentro de la morgue. La morgue es uno de esos espacios de segregación y apartamiento de la amenaza de contagio y su separación higiénica de los ciudadanos representa también el espacio socialmente construido como una agencia esencial para la aplicación de la ley y la detección de delincuentes. Es por eso que buscamos, desde esta definición encontrar los momentos y puntos clave en donde Margolles decide abrir metafóricamente la morgue, romper con su enclaustramiento y transparentar los límites del mundo interno de este espacio reapropiado por las fuerzas institucionales. Para esto ha sido necesario encontrar el origen de esta intención de su obra en su práctica desde el colectivo Semefo, en donde hacia finales de los años noventa ya se puede percibir lo

que llamaré la apertura de la morgue. Se analiza la trayectoria del colectivo en función de encontrar los mecanismos que evidenciaron, en cierto punto avanzado de trabajo, la politización de su obra mediante el trabajo con el cadáver humano. De ese modo se podrá visibilizar los orígenes de lo que luego constituyó exclusivamente el trabajo en solitario de Margolles.

1.2.1. Semefo

Semefo es el nombre del colectivo artístico conformado por artistas provenientes de las artes visuales, el teatro, la música y la filosofía. Tuvieron intensa actividad de producción durante la década de los 90's en México, periodo en el cual hubo un crecimiento de la escena alternativa en las artes locales. Si bien Semefo es el nombre que resulta de la abreviación de Servicio Médico Forense, la morgue de la ciudad de México, estos artistas abordaron inicialmente y con mucha intensidad, temas como la muerte, el erotismo y el asco además del uso del cadáver y el desarrollo del performance como parte de un despliegue visual, escénico y musical que buscó enfrentar a su público a lo abyecto como parte de un proyecto que combinaba influencias de la filosofía, la literatura, el Accionismo Vienés y el *death metal* rock. La morgue, en sus inicios, no definió una pauta que implicara la mirada politizada de la muerte violenta situada (geográficamente) en su interior.

Sus miembros fundadores fueron Arturo Angulo, Carlos López y Teresa Margolles. Se conocieron en los alrededores de la Facultad de Letras de la UNAM donde Teresa vendía libros usados. La literatura fue un eje alrededor del cual Semefo cruzó intereses al inicio. Luego se involucraron más integrantes provenientes del teatro. La actividad artística del grupo se da entre los años 1990 y 1999 y tiene claramente marcadas dos etapas diferenciadas: la primera, en la que se dedicaron exclusivamente a la

presentación de *performances* y acciones musicalizadas en la esfera del arte independiente emergente, y una segunda en la que se dedican a elaborar instalaciones escultóricas y piezas objetuales con una clara intención de elaboración estética profunda alineada al arte contemporáneo y en relación a su entrada y participación en las instituciones del arte mexicano.

Semefo fue, especial y notoriamente en sus inicios, un grupo contracultural y trasgresor. Sus presentaciones exaltaban lo grotesco, lo radical y contestatario tomando como temas principales la muerte, el erotismo y la violencia. Su descaro, agresividad y cercanía al rock oscuro logró colocarlos en el centro del arte alternativo como una propuesta contestataria que fue rápidamente ligada a la violencia de la coyuntura política y social del México a puertas de la globalización, a pesar que ellos negaron esa intención y despolitizaron su discurso enfatizando que su tema principal era la vida del cadáver, o el acercamiento a uno de los tabúes más establecidos en la historia: la corrupción de la carne y sus procesos.

Sus primeras *performances* se inician en el año 1990 con la pieza *Viento Negro*, que junto a *Feliz Cumpleaños* (1990) y *Ojo de Pescado* (1990) conforman una trilogía y constituye su primer trabajo como colectivo artístico. En ellas se combinaba música en vivo, cuerpos desnudos en movimiento, animales muertos, vísceras, sangre y heces. Las acciones y dinámicas “en escena” implicaban una interacción nada pacífica con el público asistente,

“Siempre hemos querido hacer estallar al público. Ya desde las primeras *performances* en el LUCC por ejemplo a finales de 1990, el público era golpeado seriamente. Fuimos muy agresivos. Ahí el señor Angulo se cortó la panza con un bisturí, en escena, y después orinaba al público. Había violación en vivo y chorros de sangre y gritos. Golpes

por doquier, fuego y dinamita que reventaba moldes de cabezas. Era algo tremendo, muy grueso. Ya en la segunda función llegaba público que iba específicamente para golpearnos, era el público de rock duro de finales de los ochenta... todos borrachos, mucha droga... en esa época nuestras performances eran muy barrocas, rebuscadas, con miles de citas literarias.” (Sánchez, 1998, pp, 131-139)

Se dieron a conocer como un grupo *Underground* de artistas/performers provenientes de la escena periférica del rock (Semefo también fue una banda de *death metal*) y del teatro que manifestó con una elaboración estética bastante cruda, lo sucio, oculto y contestatario, ubicando su forma de entender el arte y el cuerpo en un tipo de acción en vivo que destacó las características propias que resultaron de los cambios fundamentales del periodo de posguerra de las vanguardias europeas, como el rechazo a la trascendencia y al simbolismo, la renuncia a la primacía de la contemplación visual del objeto artístico y la reivindicación de la anomia, la materialidad y el cuerpo.

Influencias expresas fueron además, las bandas de *death metal* rock Carcass, Mayhem, Cannibal Corpse y sus letras y artes de portadas discos fueron compatibles por su interés en la muerte, el erotismo y la exhibición explícita del cadáver como elemento referencial imprescindible para la construcción de su discurso y estética. También manifestaron tener influencias de El Bosco, Francis Bacon, Alejandro Montoya, El Conde de Lautréamont, George Bataille, William Burroughs, Cioran, Imamura, Zulawski, Tarkovsky, y Antonin Artaud, así como del Accionismo Vienés y de La Fura dels Baus.

Semefo se dedicó a mostrar que la estructura esencial de su primera línea performativa de trabajo tuvo su influencia más fuerte y evidente en el Accionismo Vienés, en

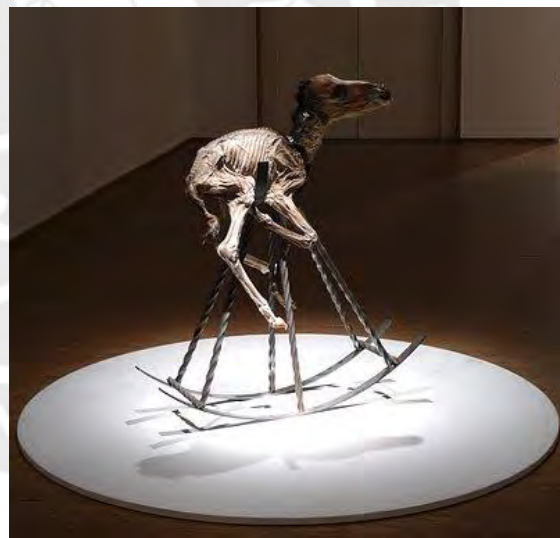
relación principalmente a tres referentes de este movimiento como son Hermann Nitsch, Gunter Brus y Rudolph Schwarzkogler. El uso de fluidos corporales como la sangre, la orina y las heces conformaron parte del repertorio de lo grotesco, ruta por la cual Semefo también buscó acceder al inconsciente primitivo animal (influencia de Freud) en relación directa a la idea de sacrificio y ritualidad. La influencia del Accionismo Vienés se establece no solo en la forma caótica, violenta y sarcástica de proponer la creación como destrucción, sino también en el afán de romper con las limitaciones del arte mismo centrando las propuestas en el proceso creativo, usando el cuerpo y sus fluidos como tema y materia prima más importante y sometiendo este cuerpo a fusionarse con la obra misma, abandonando la noción de objeto de arte contemplativo para despertarlo al movimiento de la vida. La relación con La Fura dels Baus se centra en la re conceptualización de los elementos estructurales del arte dramático, el cambio de espacio al trasladarse a lugares no convencionales (Semefo inició sus performances en un ex manicomio que ocuparon y usaron de taller, La Floresta) y el cambio de actitud con respecto al público, que cambia su rol pasivo para ser elemento activo y en movimiento paralelo a las acciones. Además de su trabajo sobre el espacio y el público, la intención conceptual de relacionar *carnalidad y misticismo, grosería y sofisticación, primitivismo y tecnología* fueron elementos fácilmente reconocibles dentro de la búsqueda formal de la estética propia que proponía Semefo dentro del contexto de la escena alternativa de las artes en México. Semefo buscó la provocación y la afrenta al público en lo grotesco y lo carnal: el cuerpo, el erotismo, la violencia y la muerte se fundían en sus performances. Este afán provocador buscaba la destrucción de los estamentos morales y artísticos siguiendo la línea de desobediencia a las restricciones sociales que los accionistas vieneses plantearon a partir de la interpretación de las teorías de Freud: sublimación, tabú y liberación de la represión vía catarsis.

El arte de la posguerra así como el inicio del *Body Art*, o arte del cuerpo, a partir de los referentes vieneses ubican un tipo de cuerpo que se vuelve parte de la obra. El artista se funde con la obra en acción permanente. El rol biopolítico de la modernidad y la extrema violencia de la Segunda Guerra Mundial generó un quiebre traumático en la conciencia europea y en el desarrollo de las vanguardias. Semefo mantuvo una ruta de operación que ha sido varias veces conectada al Materialismo bajo de Bataille y la disidencia surrealista⁵. La combinación de lo sublime y lo grotesco y la mirada a la vida inseparable de la muerte abrió la puerta a la mirada a lo abyecto, a su aceptación y al uso del cuerpo como el soporte del horror, de lo grotesco, lo vergonzoso, del dolor y las pulsaciones de muerte. Gunter Brus buscó el uso del cuerpo completo para la concreción de la obra pictórica, así devino el uso de los fluidos corporales para pintar como extensión del cuerpo y referencia a la condición humana. “Mi cuerpo es la intención, mi cuerpo es el evento, mi cuerpo el resultado” (declaración de Brus realizada en 1966 recuperada en Faber, 2005, p. 187). El dolor y la destrucción de la vida como conceptos para este nuevo arte se concretaron en la realidad misma con el suicidio de Rudolph Schwarzkogler cuyo trabajo se centró en la búsqueda de contaminación del cuerpo social haciendo referencia directa a lo clínico y aséptico en relación a la definición de un nuevo cuerpo y su *bio-rol* en la modernidad.

Lavatio Corporis (1994) fue la primera exhibición de Semefo en un espacio institucional, el Museo de Arte Carrillo Gil, y significó el punto límite que marcó un antes y un después en su práctica artística. La referencia a esta muestra es un paso

⁵ Bataille propuso una crítica a la búsqueda de formas puras o idealizadas y se basó en el concepto de materialismo para desarrollar su propia tesis alejándose del materialismo ontológico al cual consideraba lleno de idealismo. Buscó un materialismo distinto que denominó “bajo”. Este Materialismo Bajo fue manifestado en la revista *Documents* -que creó luego de separarse del movimiento surrealista- y revela el interés por definir un tipo de materia que es "exterior y extraña a las aspiraciones ideales humanas y se niega a dejarse reducir a las grandes máquinas ontológicas que resultan de esas aspiraciones". (Dunan 2015)

obligatorio por la trayectoria del colectivo pues marcó el final de la etapa de las acciones y las performances. La exhibición consistió en un conjunto de piezas e instalaciones escultóricas hechas con caballos muertos embalsamados y momificados a través de las técnicas y métodos de la medicina forense y el uso de químicos que el colectivo incorporó como parte de su elaboración procesual y estética sobre la muerte y la vida del cadáver. Para esto se centraron en el uso de cadáveres de animales. Su cercanía a los mataderos fue una ampliación del uso previo que ya habían hecho de animales muertos en las acciones de sus primeras obras. La muestra consistió en la disposición no horizontal (de peso muerto) de los animales en distintos arneses y pedestales metálicos así como un carrusel de feria que contenía potrillos nonatos sostenidos por una estructura de hierro oxidado.



(Fig. 1) Lavatio Corporis, 1994. Fetos nonatos embalsamados y hierro .Medidas variables. (Fig. 2) Caballo nonato embalsamado y hierro.

La estética de las piezas mantuvo una fuerte agresividad contenida. Parecía que toda la fuerza activa y viva de sus acciones previas había encontrado forma, materialidad, textura, espacio y silencio en el lenguaje escultórico y sin perder energía ruda, cruda y

de provocación. En la sala de exhibición resaltó la presencia de estos cadáveres animales cuyo olor llegó a ser tan fuerte que hubo quejas pasados los días de la inauguración. La trasgresión conocida de Semefo ahora implicaba el traslado de la muerte hacia el espacio de exhibición. El proceso de putrefacción de los caballos a la vista de los espectadores confirmó un enfoque especial en la vida del cadáver, tema al que ellos hicieron referencia en muchas ocasiones. Teresa Margolles le comenta a Julio Aguilar en una entrevista el año 1995: “Un cadáver no sufre un proceso de descomposición, para nosotros sufre un proceso que genera vida... un cadáver está lleno de vida y esa vida genera movimiento y olores” (Margolles en: Aguilar, 1995)

La muerte a servicio de los intereses temáticos y estéticos de Semefo estuvo inicialmente ligada a las formas del cuerpo vivo en escena, contrapuesto a la violencia vital de las acciones que propuso el colectivo de modo que el morbo, el asco y lo grotesco buscó relacionarse al erotismo como forma de agresión. Para ellos, la “performance es darle importancia al proceso de la creación, a su energía e intensidad” (Velásquez, 1994, p.67) y en ellas, el uso de animales muertos fue parte esencial de los dispositivos significativos,

“Casi siempre utilizábamos animales, y no por nada simbólico, sino por el disfrute erótico de la carne...habíamos hecho de todo con los animales (en escena), masturbarnos, metérmolos por donde nos cabían. Era muy erótico, de contacto profundo. No nos interesaba nada de su simbología cultural, ni su trasfondo político, sino las posibilidades de humillación, de llevar tu cuerpo hasta ese lugar donde eres trascendido, en tu animal humanidad.” (Sánchez, 1998, p, 131)

Su último performance, *El canto del chivo* (1993), significó el fin de la era de accionismo en la práctica del grupo, y es a partir de *Lavatio Corporis* que se evidencia claramente un cambio en el lenguaje expresivo: abandonan completamente el teatro y el desarrollo escenográfico y temporal del performance y el grupo decide empezar una ruta nueva por las vías del arte conceptual, la escultura, la instalación, la influencia del minimalismo y la fotografía. La presencia y energía del cuerpo vivo y en movimiento en escena desaparece y el erotismo expresado literalmente durante las acciones no vuelve a ser parte de ninguna obra del colectivo en adelante. La muerte como eje principal de trabajo deja de ser el detonante de la violencia en acción frente al público para pasar a ser un punto de partida para la elaboración conceptual y estética que resultó en una serie de obras–objeto que marcó la segunda etapa de trabajo de Semefo.

1.2.2. La entrada a la morgue

El cuerpo que inicialmente puso en movimiento la obra temprana de Semefo sirvió como instrumento para destruir los límites conceptuales del arte, significó la metáfora de la carne como soporte de la violencia y la destrucción, al mismo tiempo que la expresión de la sensualidad y el erotismo. Su aproximación a la muerte en esta segunda etapa de producción se determina por el abandono de la performance y el paso al lenguaje del arte contemporáneo centrando su interés en el cadáver humano, aspecto que se evidencia en la entrada a la morgue para el uso de materias que estaban relacionadas al cadáver y a despojos humanos producto de los procedimientos forenses.

Para el año 1994, Semefo definió su incursión dentro de la morgue como parte del despliegue de investigación para su nueva línea de trabajo conceptual. Es a partir de la entrada a la morgue que un análisis detallado permitirá observar el desarrollo de los modos cómo se va gestando la apertura de la morgue, o la necesidad de visibilizar el

espacio cerrado y aislado que socialmente ha sido construido como almacén de cadáveres humanos. Estas nuevas estrategias se empezaron a concentrar, paulatinamente, en el cadáver humano abandonando así el uso de animales muertos. “El material orgánico en su trabajo pasó de los cadáveres de gallinas, cerdos, caballos a los restos humanos compuestos por sangre, cabellos, fluidos, cenizas y grasa obtenidos de la morgue” (David, 2011, p.27). El uso de las materias recogidas implicó el desplazamiento estratégico de los residuos de la morgue a los espacios de exhibición del arte. Estos procesos van de la mano con el cambio nominal al campo de la escultura y a la “autorreflexión conceptual” (David, 2011, p. 292) que derivó en la regulación crítica del propio proceso creativo, establecido ya en el medio artístico oficial.

Trabajos inmediatamente posteriores a *Lavatio Corporis* como *La Justicia* (1994), en la que presentan una instalación con cinco cajas de luz de tamaño mediano puestas de pie formando un semicírculo sobre el piso con fotografías de cadáveres registrados en la morgue o *Muerte /Death* (1995), video grabado en la morgue y musicalizado por el grupo musical Semefo, en donde se muestran tomas de cadáveres humanos dentro de los lavaderos de la morgue, evidencian un enfoque a la muerte a través de la exposición y visibilización del interior de la morgue y de los cadáveres que ahí se someten a tratamientos de limpieza y selección (en el caso de los NN). Tanto la formalización material de las cajas de luz como de la musicalización para el video de la morgue develan las nuevas estrategias y operaciones que empezaron a elaborar los miembros del colectivo para exponer el rostro de la muerte.



(Fig 3) La Justicia. 1994. Instalación de 5 cajas de luz.



(Fig 4) Death /Muerte, 1995. Still de video.

Un artista que se considera importante de mencionar a este punto es el fotógrafo estadounidense Andrés Serrano (1950-). Su trabajo artístico ha estado fuertemente marcado por el uso de fluidos corporales como en su famosa obra *Piss Christ* (1987), crucifijo de plástico inmerso en un vaso de orina, sin embargo se propone comentar brevemente su serie *The Morgue* (La Morgue) realizada el año 1992 (tiempo significativamente paralelo a Semefo). En dicha serie, Serrano presenta 28 imágenes de cadáveres en la morgue, a pesar de que los acercamientos a los rostros y al detalle dejan en segundo plano la parafernalia del espacio específico de la morgue como contexto del cadáver que allí se encuentra. Serrano se centra en los rostros, las manos, los pies y las heridas, y exhibe el cuerpo humano en estado de descomposición, aspecto que se considera relevante en relación a la trasgresión del tabú de la corrupción de la carne humana que también interesa a Semefo. Se trata, tanto en Semefo como en la obra de Serrano, de un ingreso a un espacio oculto para la sociedad, en donde se descubre la violencia sobre los cuerpos. Serrano titula cada foto con la causa de muerte del cuerpo fotografiado, enfatizando así en las realidades violentas que rodean la vida y la afectan (a pesar de que varias de las causas de muerte descritas han sido accidentales y fortuitas, algunas otras sí refieren a cuerpos asesinados). Se propone entonces que si bien la

entrada a la morgue pueda significar la respuesta a una curiosidad relacionada al asombro filosófico sobre la muerte, una vez dentro, el lado oscuro de la condición humana y la violencia implicará un reto: el de probar los límites sociales, especialmente en el accionar de artistas que deciden mostrar el interior de la morgue.



(Knifed to death I. (Acuchillado hasta la muerte I)
1992. Impresión de blanqueador de tinte plateado
(124 x 152 cm) Museo de Arte Contemporáneo de
Chicago. (Fig 5)



Jane Doe Killed by Police (Jane Doe Muerta por
la policía). 1992. Impresión de blanqueador de
tinte plateado. (124 x 152 cm). (Fig 6)

Fluidos (1996) es un proyecto de Semefo que consistió en una pecera con 240 litros de agua utilizada para limpiar la sangre y fluidos de cadáveres de la morgue. Presenta un elemento escultórico, la pecera, pieza que determina una fuerte influencia del bloque geométrico minimalista, del mismo modo como *Mineralización estéril* (1997) busca resolver a través de una enorme estructura-caja con forma de trapecio de hierro y cristal, la exhibición en su interior de las cenizas de cuerpos NN abandonados en la morgue y que son utilizados para prácticas médicas y luego cremados y arrojados al basurero. En *Sin Título ,8 contenedores*, 1997, se presenta una instalación de ocho bidones de latón donde se deposita la grasa que dejan los cadáveres al ser lavados antes de proceder a su estudio anatómico.

En todos estos casos, los Semefo buscaron formas de transportar las materias sacadas de la morgue hacia los espacios del arte, y esto pareciera haber implicado la necesidad de transformar los residuos humanos de morgue en esculturas que contuvieran o exhibieran estos residuos humanos. En más de una oportunidad, miembros del colectivo enfatizaron en que las piezas a “mirar” eran los residuos humanos desacreditando de alguna manera la formalización escultórica que era tan evidente, en tamaño y presencia en el espacio de exposición y revelando que el verdadero interés era la transposición del interior de la morgue representado metonímicamente por los desechos humanos orgánicos al espacio social del arte. Esto es sin duda, un periodo de contradicción en donde la verdadera búsqueda se centró en las formas de hablar de un cadáver sin mostrarlo completa y explícitamente así como de las formas como los muros de la morgue puedan desaparecer al momento que un espectador del arte se confronta a los residuos humanos directamente. Además, las referencias a la muerte quedan condicionadas casi exclusivamente por el señalamiento de la morgue y sus procedimientos internos lo cual centra el hilo conceptual en el espacio institucional de la morgue y su significado social, aunque sin señalamientos a la violencia específica que los cadáveres muestran, como también comenta Mariana David,

“Dejando atrás las referencias literarias y mitológicas de la violencia y lo grotesco, el colectivo se centra en la producción de piezas escultóricas con elementos que rodean la labor de médicos forenses y los procedimientos implícitos en las necropsias. En este sentido, Semefo pasa de hablar de la muerte en abstracto a hablar del muerto en un escenario de violencia social.” (David, 2011, p.27)

Los títulos de las obras cambian y describen los materiales u objetos presentados. Es el caso de *Cabello Humano* (1998) una instalación de cabellos humanos recuperado de la morgue durante ocho años puesto sobre el piso. Al pisarlos, los asistentes se llevan consigo los pelos adheridos en sus zapatos. Se observa una solución que se desprende del objeto escultórico y desmaterializa la intención primera de llevar la morgue a los espacios del arte, el contacto directo de la materia con el espectador reafirma la intención de borrar los límites entre la vida y la muerte y disolver las distancias entre el espacio social del arte y la morgue, Cuauhtemoc Medina anota sobre esto, “A mediados de los años noventa, Semefo comenzó a apropiarse de metodologías conceptuales para aplicarlas a los despojos humanos, casi como si pretendiera llevar un revisionismo necrófilo a la historia del arte” (En: David, 2011, p.284) Aquí sitúa, como parte de ese giro, a trabajos como *Dermis* 1996 y a la serie de tatuajes recuperados de cadáveres que presentaron en La Panadería .

Estos cambios se definen a través del establecimiento de nuevas prácticas investigativas. Se mantuvo la constante del trabajo con restos humanos, del interés por lo muerto y lo prohibido, la perturbación social, el asco y la repugnancia y las nuevas estrategias reforzaron su interés por la violación de las normas sanitarias modernas. A diferencia de los trabajos vistos previamente, se aprecia un interés especial por la solvencia técnica y la limpieza del objeto artístico, ahora contenido y silencioso como es el caso de *Dermis* (1996), su exposición en La Panadería, uno de los espacios alternativos más interesantes del arte de México de los años 90's manejado por el artista YOSHUA OKÓN. Esta consistió en ocho sábanas impregnadas de fluidos corporales que habían sido utilizadas para cubrir los cuerpos de personas que habían muerto de forma violenta. Además presentaron tatuajes recuperados de cadáveres y fotografías de cuerpos después de la autopsia. De un modo similar se presenta *Catafalcos (Materia orgánica sobre*

yeso) (1997), una extraña escultura que presenta un molde de yeso que había copiado el volumen de un cadáver. En el proceso de separación cadáver – molde, los fluidos y restos orgánicos del cuerpo quedaron adheridos al interior del molde. El colectivo insistió en que la obra eran los fluidos pegados, “casi imperceptibles” y no el objeto “escultórico” que definieron como el soporte de la materia orgánica. En el caso específico de los *Catafalcos* se propone una contradicción en la forma como se presenta la materia orgánica que está pegada a un molde cuyas características tridimensionales y técnicas remitan al trabajo escultórico. Al enfatizar en que la obra se trata únicamente de la materia orgánica, los artistas no asumen la responsabilidad por la formalización escultórica que presentan.

Nos encontramos frente a proyectos que el colectivo presenta de formas realmente inusuales, en relación al cadáver y lo que lo rodea, mediante procedimientos conceptuales insólitos y trasgresores, como lo fueron las piezas que sostenían extractos de piel tatuada en *Dermis*, expuestas sin filtro ni coberturas al público revelando una concreción conceptual y museográfica sofisticada y al mismo tiempo altamente transgresora.



(Fig 7) Catafalcos, materia orgánica sobre yeso
1997



(Fig 8) Dermis. Tatuaje recuperado de cadáver. 1996.

Viendo este proceso en retrospectiva, podríamos decir que lo que caracterizó el trabajo posterior en solitario de Teresa Margolles se pudo ya identificar en estos cambios metodológicos evidentes en *Dermis* y *Catafalcos*, para la segunda mitad de la década de los noventa en el trabajo del colectivo Semefo. Teresa empieza a resaltar entre el conjunto de miembros, que además ya habían desertado en su mayoría. “A partir de 1994 el liderazgo de Margolles se hizo más evidente y el elemento teatral fue cediendo a favor de lo concreto-literal, haciéndose la obra más formalmente sutil y su aspecto y contextos museográficos más acordes a lo “contemporáneo-cosmopolita” (David, 2011, p.51)

Queda claro que lo que mantiene el trabajo de la segunda década del colectivo y de los cambios vistos en su práctica es la contaminación del espacio de la galería con material humano y de cadáveres como parte del proyecto de abyección que mantenía el hilo de las primeras acciones del colectivo, intención que será estructural para entender posteriormente la obra en solitario de Margolles. Se plantea que a diferencia del trabajo de Teresa, estas obras de Semefo aún no señalan el cuerpo muerto como un objeto político.

Se busca enfatizar en el rompimiento del tabú del contacto con el cadáver y de provocar en el espectador la fascinación que contradice al horror del cuerpo muerto. Si analizamos esto, es en la corrupción del cadáver en donde se encuentra el núcleo o centro de trabajo alrededor del cual finalmente Semefo construyó un cuerpo de obra fuera de las performances, y hacia esta época, en la que ya eran artistas del medio oficial, se atribuye estas prácticas la búsqueda del origen de la violencia originaria. En el trabajo de Semefo antes de sus últimos proyectos y del rompimiento del colectivo, el acercamiento al cadáver tenía que ver con la violencia en un sentido filosófico. Medina inicia este comentario así, “Muy al modo de Victor Frankenstein, los miembros de

Semefo estaban convencidos de que podían extraer la esencia de la vida de la observación de los menores detalles de la corrupción de los cadáveres” (En: David, 2011, p.276)

Las referencias a Georges Bataille y a Julia Kristeva, imprescindibles en los discursos críticos sobre la obra del colectivo, reflejaron los modos que encontraron para enfrentar aquello que lo prohibido esconde, sobre lo abyecto y el interdicto de la putrefacción del cadáver. Esto colocó, según Carlos Blas, a la práctica del grupo como “depositario de la gran tradición artística de la violencia y de lo mórbido” (En: David, 2011, p.250).

Precisamente es en relación a la corrupción del cuerpo muerto y a uno de sus principales referentes, Bataille, que logramos apuntar al cadáver como signo de violencia, pero no necesariamente en el sentido social de la misma.

En *El Erotismo*, Bataille (2007) describe los estados de horror y fascinación que produce al mismo tiempo el cadáver en descomposición. Él encuentra en la violencia y la muerte “que la significa” un sentido doble: “por un lado el horror nos aleja, vinculado al apego que nos inspira la vida; por otro, un elemento solemne, al mismo tiempo que aterrador, nos fascina, e introduce a un trastorno soberano” (2007, p.67). Es en el misterio del proceso de corrupción del cadáver en donde Bataille define una violencia trascendente. Es el cadáver el que es violentado por una fuerza agresiva, incomprensible: está poseído por una brutal agresividad que alerta sobre su posible contagio. Es ese contagio el que nos espanta, no necesariamente a nivel biológico pero psíquico, “La violencia de la que la muerte está penetrada no induce a la tentación más que en un sentido, si se trata de encarnarla en nosotros contra un vivo, si nos posee el deseo de matar” (Bataille, 2007, p.69). Bataille sugiere una idea fascinante, la del verdadero horror, no a la muerte y a su aspecto sino a la violencia de la putrefacción como una energía natural implacable que despierta en los vivos un símil de agresividad,

“Debemos huir de la muerte y ponernos al abrigo de las fuerzas desencadenantes que la habitan. No debemos dejar desencadenarse en nosotros otras fuerzas análogas a aquellas de las que el muerto es víctima, de las que está por el momento poseído” (Bataille, 2007, p.69)

Hasta este punto se considera que Semefo hizo intensiva una exploración hacia las verdades sobre lo grotesco, vergonzoso, fascinante y agresivo de los estados abyectos de la naturaleza expresada en la muerte y la putrefacción.

Julia Kristeva (1988), en *Poderes de la Perversión* habla también del tabú el cadáver. La autora propone que el contacto con el cadáver “trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta” (1988, p.10), en la medida que el objeto – cadáver refuerza la presencia de aquello que ha sido descartado permanentemente para vivir e indica un límite que divide la vida de la muerte. “El límite se ha vuelto un objeto” (Kristeva, 1988, p.10). Para Kristeva, el cadáver es el colmo de la abyección, es la muerte infestando la vida. De esa manera refuerza la idea de abyección –ligada al cadáver- como algo rechazado pero que de una manera u otra es inseparable de la experiencia de vida ante lo cual genera una extrañeza que fascina. “Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos” (Kristeva, 2011, p.11)

1.2.3. Asesinatos: Politización. Etapa de transición entre Semefo y Margolles

En el siguiente conjunto de obras consideradas de la última fase de trabajo del colectivo, buscaremos demostrar de qué modos se inicia, muy de a pocos, una ruta hacia la dilucidación del cadáver en su dimensión política y social. Este grupo de proyectos y su temporalidad es considerado en esta investigación una suerte de etapa de transición

hacia la obra en solitario de Margolles. Si bien son trabajos que son atribuidos al colectivo aún, veremos que paralelamente Margolles realizó varias piezas y proyectos en solitario muy similares a las del colectivo. Se ha hablado de la influencia que tuvo Teresa en las decisiones del grupo a partir de su entrada en los espacios institucionales, “a partir de 1994 el liderazgo de Margolles se hizo más evidente y el elemento teatral fue cediendo a favor de lo concreto-literal” (David, 2011, p.51).

Los últimos años de trabajo de Semefo generan un espacio borroso que no permite identificar claramente las diferencias entre el grupo y el trabajo propio de Margolles. En *De qué otra cosa podríamos hablar*, el texto que presenta el catálogo de la exposición de Margolles en la Bienal de Venecia del año 2009, el curador Cuauhtemoc Medina (2009) relata el tránsito en su obra hacia “la apropiación cadavérica de los protocolos de producción artística” (2009, p.18) en relación al uso de la morgue como taller de trabajo de Margolles, situando esta práctica entre los años 1995 y 2000, antes de que la artista desarrolle exclusivamente su trabajo en solitario y aún durante su participación en Semefo. Esta investigación propone una reflexión similar pero apuntando que la entrada en la morgue durante este mismo período aún no había significado para Semefo el entendimiento de la morgue como un espacio “que devino en la vitrina de la necropolítica” (Medina, 2009, p.18) y se mantuvo, aún con el resto de miembros del colectivo, solamente como “taller necrófilo” (Medina, 2009, p.18).

Se busca encontrar en una última selección de piezas y proyectos de Semefo con Teresa a la cabeza, algunos cambios significativos en la forma como el espectro social se incorpora al eje conceptual del proceso y formalización artística, por ejemplo en *Estudio de la ropa de cadáver* (1997), una instalación de Semefo que consistió en una mesa de luz sobre la cual se colocaron camisas y vestidos que llevaban puestas personas en el momento de morir violentamente, una pieza que relató explícitamente la violencia como

causa de la muerte de esos cadáveres señalados indirectamente. Su forma de presentación remitía claramente a una suerte de situación de velatorio de las ropas del muerto, contenía una fuerte carga de solemnidad y aura de un conjunto de vidas que ya no existían. La exhibición sobre la mesa de luz concentró la mirada en los detalles expresivos y macabros de la sangre, la suciedad y el maltrato que habían sufrido las personas. Por primera vez, los objetos presentados se mostraban en calidad de testimonios de violencia. De este modo se inicia una ruta de señalización de las causas de las muertes y el espectro social externo a la morgue de pronto se torna relevante.



(Fig.9). Estudio de la ropa de cadáver. 1997. 200 cm x 80 cm x 90 cm.

Otro caso que consideramos relevante y que es parte de lo último que hizo Semefo es la pieza *Memoria Fossilizada* 1999. Se presenta una colección de 2,843 objetos que llevaban encima víctimas de asesinatos enterrados dentro de un bloque compacto de cemento de 250 cm x 250 cm x 20cm de espesor. Con esta pieza ganaron el primer premio de instalación de la Bienal de 1999 del Museo de Monterrey. Del mismo modo que *Anden* 1999, muy en relación a *Memoria Fossilizada*, se realizó en Cali y se

reunieron mediante convocatoria pública, los objetos personales de víctimas de la violencia emanada del narcotráfico y la guerrilla en Colombia, estos objetos fueron encapsulados en el concreto que fue vaciado como pieza. Estos dos proyectos cuentan ya con una clara intención de desviar la formalización de objetos artísticos hacia una concreción mínima que otorgue más importancia a la señalización de las causas de la violencia ejercida sobre los cuerpos muertos. Como paso siguiente a *Estudio de la ropa de cadáver*, el cadáver y sus materialidades quedan fuera de la obra para dar paso al uso de pertenencias de afectados por la violencia en una búsqueda de reflexión sobre memoria, olvido e impunidad, se abre así el espectro social de la muerte. El proceso de encapsulamiento dentro del cemento asegura y refuerza la metodología conceptual sobre el proceso y la narrativa que lo acompaña.



(Fig. 10) Memoria Fossilizada, 1999. 2,843 objetos que pertenecieron a víctimas de asesinatos enterradas en bloque de concreto compacto de 250 cm 250 cm x 20 cm.

La apertura a la dimensión social de la violencia se amplifica al ejecutar *Andén* en Colombia, desplazamiento que implicó el trabajo de los miembros del colectivo con la comunidad local situando la muerte en relación indesligable a las problemáticas locales sociales de narcotráfico y guerra interna.



(Fig. 11). Proceso de trabajo para Andén, 1999. Para el vaciado se emplearon objetos personales de víctimas de la violencia del narcotráfico y la guerrilla en Colombia. Realizado en Cali, Colombia, 1999.

1.2.4. Teresa Margolles. El cuerpo asesinado y la necropolítica

El trabajo en solitario de Teresa Margolles se define como tal hacia el año 2000, a pesar que desde el año 1997 desarrolla algunos proyectos en solitario durante la etapa de disolución del colectivo Semefo. Una de las necesidades que se ha tenido en la sección previa ha sido la de describir, especialmente desde la obra tardía de Semefo, las formas como se fueron dando, paulatinamente, las primeras expresiones de politización de la muerte a través del enfoque en el cadáver humano, en las causas de las muertes descubiertas desde la morgue y en los contextos sociales que determinan sucesos violentos. Para eso se describió la intención primaria de violencia en la etapa de accionismo del colectivo para luego dar paso a desarrollar los métodos y estrategias a partir de la entrada a la morgue y a su necesidad de exhibición del interior de la misma y al traslado de materia orgánica hacia la esfera del arte. Estos procesos de investigación

y trabajo se afianzaron y se potenciaron fuertemente en el trabajo en solitario de Margolles, determinando así la confirmación de su fuerte influencia sobre el proceso artístico del colectivo y fijando la práctica investigativa y operacional desde la morgue hacia el desarrollo de una carrera en solitario sin precedentes en la historia del arte contemporáneo mexicano. Como relata Medina:

“Hacia el fin de la década de los noventa, Margolles no solo siguió creando obras con restos humanos: había convertido la morgue en su atelier particular. Se había hecho amiga de los trabajadores del forense, de quienes no solo aprendía técnicas, sino la devoción por un trabajo que la mayoría encuentra impensable.” (En: David, 2011, p.284).

La ruta planteada otorgó importancia a lo que se denominó la entrada a la morgue o a su uso como espacio de investigación y experimentación, y como proveedor de material de trabajo. Dentro de ella se evidencia un acercamiento al cadáver humano como signo de violencia y al descarte de otro tipo de referencias materiales y simbólicas de la violencia que el colectivo había usado como amplio repertorio de recursos para su proyecto de arte abyecto como reacción a la violencia de la modernización, de la transición democrática en México y de la entrada al mundo globalizado y sus nefastos efectos en el tercer mundo. Semefo planteó “el retorno de lo reprimido y la anticipación de un cambio estrictamente opuesto al que aludía la ilusión de progreso y la homogeneidad” (Medina, 2009, p17).

El trabajo de Teresa Margolles va a evidenciar que la ruta trazada se inició para determinar, ya en solitario, la absoluta politización de su obra a partir de una serie de

definiciones que se traducen en sus operaciones artísticas. Una de las primeras es la forma como se evidencia la identificación del rol social de la morgue, como también comenta Medina,

“Durante los últimos años del siglo, Margolles hizo acciones rituales que iban más allá del simple desafío al decoro social, para mostrar que la acumulación de cadáveres en los laboratorios forenses eran el resultado directo de la violencia política y social” (En: David, 2011, p.284).

Una consecuencia fundamental de visibilizar la morgue en su real dimensión política y social es que todas las estrategias de formalización artística de Teresa pasaron indefectiblemente por ahí, apuntando al cadáver como objeto político y lanzando la pregunta acerca de su rol dentro de la sociedad. La famosa frase de Teresa “La morgue es el termómetro de la sociedad” (Brooklyn Museum, 2010/04/28) indica claramente como ella identifica que lo que se observa al interior de la morgue refleja no solamente las problemáticas sociales fuera de ella sino también a quienes afecta directamente. Como también anota Patricia Dander, “La mayoría de cadáveres con los cuales Teresa Margolles se confronta en su trabajo dentro del forense son personas que viven en los márgenes de la sociedad y que con sus existencia cuestionan su estructura y sus fronteras” (En: Yepez, 2007, p.127), de modo que la acción de apertura, desplazamiento y contrabando de materia muerta de la morgue hacia el mundo del arte adquiere un sentido de denuncia que marcará la pauta del trabajo de Teresa en adelante.

Un punto clave que se pretende dejar en claro es que en este contexto el cadáver que visibiliza Margolles dentro de la morgue deja de ser para todo efecto un detonante de la

muerte como tragedia y como alegoría, y se concentra en su fijación como un objeto-testimonio de un tipo de verdad. "Para estar seguros, el cuerpo violado es a menudo la base probatoria de testimonios importantes de la verdad, de testimonios necesarios contra el poder" (Foster, 2015, p27). A este punto el trabajo de Teresa se concentra únicamente en el cuerpo asesinado.

La ruta a la que se refiere esta investigación resulta en la propuesta metodológica para descubrir, mediante la obra de la artista, las cada vez más amplias localizaciones del terror y la violencia extendida. Al encontrar la morgue insuficiente para poder hablar del inmenso espectro social de la muerte en México, Margolles despliega una serie de nuevas estrategias para recorrer literal y simbólicamente los espacios sociales sobre los cuales encuentra los efectos del poder y la violencia del Estado y sus roles modernos de segregación, precarización, abandono y muerte así como del oscuro y siniestro poder de muerte del crimen organizado y del sistema con el que el Narcotráfico en México ha abarcado los territorios. Se propone la denuncia explícita y a la construcción de una necropolítica situada y específica con su obra. Ante el cuestionamiento sobre cuáles serían las relaciones geopolíticas entre narcotráfico y estado, Margolles encontrará en el espacio del arte -y en la dimensión estética- el lugar a donde llevar su nuevo descubrimiento: se propone la observación, en su obra, de un nuevo tipo de cadáver, relacionado estrechamente al narco-cadáver⁶. El cuerpo muerto expuesto en la vía pública como "bomba semiótica" (Medina, 2009, p.21) y "mina simbólica" (Yepez, 2007, p.211) que forma parte de los modos como el poder criminal establece una semántica del terror, es un cadáver usado como dispositivo de control y de disciplina, adquiere un valor político en tanto que confirma alianzas, demuestra recursos y señala

⁶ En referencia al cadáver utilizado deliberadamente como objeto de amedrentamiento en la vía pública por parte de los miembros del crimen organizado. Se trata de un uso con fines disciplinarios y de terror hacia la población y autoridades. Se tratará detalladamente más adelante.

responsables. Se busca demostrar que Margolles dispone del uso del cadáver y de sus materias muertas en un punto de su obra a modo de símil de su uso por parte de los especialistas en violencia. El cadáver en su dimensión expresiva será utilizado por la artista para explorar y demostrar su capacidad de determinar nuevas subjetividades entre cultura y poder. Sin embargo, también se buscará mostrar que hacia un punto bastante avanzado en su carrera (su trabajo actual) y luego de haber confrontado al cuerpo asesinado usado en la vía pública, Margolles abandonará paulatinamente el uso directo del cadáver o de sus materias orgánicas para efectos de construir una señalización de la necropolítica mediante el énfasis en los efectos de la violencia sobre las poblaciones.

Dos trabajos de la obra en solitario de Teresa que evidencian la intención de denuncia de violencia desde el interior de la morgue son particularmente inusuales en relación a lo que sería su trabajo posterior. Ambos coinciden en que fueron realizados durante los últimos años con el colectivo Semefo, antes de su separación definitiva, pero más importante aún es que ambos muestran explícitamente al cadáver, aspecto que no se vuelve a repetir luego y que, por el contrario, al artista se encargará de evitar creando métodos para referirse luego a la periferia del cadáver. Revelan la idea de testimonio y del rol de la artista como testigo. Se propone el análisis de dos obras que buscan revelar la intención de la artista de mostrar el interior de la morgue de dos maneras:

fotografiando su interior –y los cadáveres ahí- y exportando un fragmento real de cadáver (lengua disecada) como pieza de arte hacia los espacios de exhibición. Esta breve selección busca evidenciar también la diferencia entre mostrar una realidad mediante una imagen fotográfica y exponer al espectador a la amenaza de contagio y al rompimiento del tabú del cadáver al confrontarlo a un fragmento real de cadáver. Se propone tal diferencia enfatizando que la fotografía tiene el carácter elemental de dejar

constancia: se registran hechos crudos o desagradables en virtud de un realismo que busca dar testimonio o pruebas. Se busca incorporar esto al gesto de Margolles de romper con las fronteras de la morgue. “Las fotografías son un medio que dota de “realidad” (o de “mayor realidad”) a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar” (Sontag, 2010, p.23). Se trata de *Autorretratos en la morgue*, (1998) y *Lengua* (2000).

En *Autorretratos en la morgue*, Teresa exhibe imágenes fotográficas del interior de la morgue de la CDMX. De la serie, la fotografía n° 4 en blanco y negro, muestra a la misma artista dentro de las instalaciones de la morgue vestida con mandil blanco y guantes sintéticos posando frente a la cámara mientras carga en sus brazos el cadáver de una niña. Resalta visiblemente el contraste de tonos de grises entre el cuerpo vivo de Teresa y el cadáver de una pequeña de no más de diez años a quien se le ha practicado una autopsia. El cuerpo, oscuro y con costuras en el pecho y cráneo, se muestra en su más cruda realidad: en proceso de descomposición y evidenciando las huellas de una forma de muerte no natural. Al tratarse de una niña, las marcas de la autopsia revelan el trauma de una muerte violenta y prematura.



(Fig.12) Autorretrato (n° 4), Marzo de 1998

La agresividad de la muerte y de los procesos de descomposición se vuelve ligeramente secundaria ante la visibilización de las costuras hechas por la autopsia. Teresa no busca mostrarnos la cara de la muerte en sí misma, busca abrir la visión al espacio de reclusión de la morgue para mostrar hasta quiénes llega a afectar la violencia. El entorno de la morgue confiere un desapego científico, no emocional, así como el mandil blanco y el uso de guantes connota autoridad y objetividad. Se trata de un espacio racional de estudio del cadáver que es cuestionado como tal ante esta imagen. Mostrar una niña significa mostrar que los efectos de la violencia no distinguen a sus víctimas y que los cuerpos más indefensos están expuestos a ella en un afán de “atraer al espectador a la reflexión sobre el hecho de la muerte y las implicaciones de la invisibilidad de las víctimas de la injusticia” (Banwell, 2015, p. 63).

Esta imagen es una de las pocas en las que se expone el cadáver de manera explícita bajo una suerte de código documental de objetividad, una técnica de discurso que para transmitir verdades busca eliminar la mediación y la “función-autor”, “el discurso de la objetividad busca dar testimonio dando señales de “haber estado allí” y afirmando que “las cosas hablan por sí solas” (Emmelhainz, 2017). Si bien es inusual este tipo de imágenes en su obra, este caso específico explicita la necesidad de denuncia y de apertura de la verdad que se encierra en la morgue, mientras sigue estando vigente el proyecto de abyección de la tradición que marca la historia de producción de Margolles, “la fotografía del cadáver es la muerte que infecta visualmente la vida, la representación de lo abyecto: es una vida del cadáver” (Banwell, 2015, p.54).

Asimismo es el caso de *Lengua* 2000. Esta pieza es una de sus primeras esculturas-objeto como artista en solitario y se presenta inmediatamente después de la disolución

del colectivo. Tiene la particularidad de mostrar un fragmento de cuerpo real. Se trata de una lengua humana disecada que Teresa consigue en la morgue gracias al trabajo directo con la familia del muerto y que es expuesta sobre un mínimo pedestal de varilla de metal que la sostiene, de un modo similar a la presentación de los tatuajes recuperados que formaron parte de la muestra *Dermis* de Semefo. La narrativa que acompaña la pieza involucra la historia particular del sujeto a quien perteneció este fragmento de modo que la señalización de su posición social (un punk heroinómano de clase baja) determina la fijación de la artista como testigo dentro del espacio de la morgue y el uso del fragmento como testimonio de las poblaciones más afectadas y “arrojadas a la muerte”⁷



SEMFO, Lengua, 2000. Cortesía Museo de Arte Carrillo Gil, México DF.

(Fig. 13) Lengua, 2000. Lengua humana disecada

⁷ Se mencionará el arrojamiento a la muerte en referencia directa al marco teórico en donde se ha propuesto las ideas de Foucault acerca de la segregación y separación dentro de la masa biológica (dejar morir). Mbembe dice que dicha separación (el dejar morir) implica un arrojamiento a la muerte.

Margolles construye para sí misma un rol que cumplir dentro de la morgue. Como Técnico Forense ella resulta ser testigo del lugar donde la muerte se vuelve trivial, burocrática y cotidiana observando la morgue como el espacio recluso donde se produce la descalificación de la muerte. Su necesidad de mostrar la lengua deriva de la conceptualización del fragmento como testimonio y de uso simbólico como aquello que “habla”. Si el cuerpo asesinado es incapaz de dar testimonio de su condición; aquí entra en valor la idea de testimonio como “un acto de autor” (Agamben, 2009, p.157), la artista busca entonces hacer valer que este fragmento muerto como testimonio “implica siempre una dualidad esencial, en que una insuficiencia o una incapacidad se complementan y hacen valer”. (Agamben, 2009, p.157)

Esta pieza resulta importante en tanto que confirma la postura política de la artista quien parece empezar a mostrar interés en revelar los secretos de la morgue a modo de testimonios de la formas como la muerte opera en la modernidad expropiándola y degradándola en privado. “podemos decir que testimoniar significa ponerse en relación con la propia lengua en la situación de los que la han perdido, instalarse en una lengua viva como si estuviera muerta o en una lengua muerta como si estuviera viva” (Agamben, 2009, p.169).

Este tipo de fotografías (*Autorretratos en la Morgue*) ponen en cuestión lo que Susan Sontag (2010) define en relación a las imágenes de muerte y de guerra, “La imagen como conmoción y la imagen como cliché son dos aspectos de la misma presencia.” (2010, p.41). Se propone que Margolles apela -desde la morgue y hacia afuera- a la conmoción del espectador desafiando el cliché a partir de la iluminación y la siguiente exhibición del secreto de la morgue. Es la misma lógica que opera con lengua pero fuera

del registro fotográfico, exportada de la morgue como objeto tridimensional. Ese paso del uso de la imagen fotográfica hacia el objeto que es trasladado marcará la pauta de trabajo posterior de Margolles, de modo que el espectador ya no será solamente quien mira una imagen con la distancia de ser espectador de una foto (tomada en otro espacio y en otro tiempo) sino que pasa a ser confrontado al cuerpo muerto. Se trata de un tipo de realismo que busca Margolles y que será desarrollado mediante nuevas estrategias de traslado desde la morgue (obras que serán analizadas más adelante). *Lengua* es una pieza que salió de la morgue a modo de objeto-escultura y fue exhibida en México y en EEUU. Plantea la pregunta sobre si el cuerpo puede hablar del “bio-todo”, es decir, si un fragmento de cuerpo representa al cuerpo completo y, a su vez, a los cuerpos agredidos y violentados de la morgue y del cuerpo social. Su trabajo a este punto trata sobre la investigación acerca de las agresiones que puede llegar a sufrir el cuerpo.

1.2.5. El cadáver como objeto político

El desplazamiento de la obra de Margolles hacia lo político se enfrentó, hacia el año 2000, a circunstancias históricas imprescindibles de revisar en relación a su práctica. Durante los años ochenta y noventa los carteles de la droga en México ejercían un tipo de violencia letal pero selectiva y se encontraban posicionados a cierta distancia de la sociedad, en la medida que permanecían en las zonas rurales periféricas. Hacia el año 2000 los carteles evidencian una transformación alentada por las formas como se dieron en México las transformaciones políticas y económicas de escala global: la salida del PRI luego de cerca de 70 años de establecimiento en el poder hizo que se debilitara el control hegemónico que había tenido sobre la sociedad, mientras que el auge del narcotráfico se elevó debido a la crecida de la demanda de droga de Estados Unidos. La nefasta combinación de un Estado en transición debilitado, el caos del narco y el reciclaje de los grupos paramilitares (entrenados en Centroamérica y EEUU) ahora al

servicio de los carteles de la droga, constituyó la reconfiguración nacional e internacional de la delincuencia, de las rutas de la droga, del mercado y de las agencias nacionales de seguridad.

Del modo que lo ha desarrollado Sayak Valencia, el fenómeno específico de cómo los militares de élite sucumben al crimen organizado y trasladan a ellos sus conocimientos en violencia y sus tácticas de guerra, marca una pauta sin precedentes en la historia de la violencia de la “globalización baja” (Medina, 2009, p.22) del narcotráfico en México, término que propone Cuauhtemoc Medina en referencia a lo que el Materialismo bajo de Bataille definió como la restitución de lo abyecto, de una materia baja “exterior y extraña” (Medina, 2009, p.19) a las aspiraciones ideales y cuya expansión ha encontrado un mundo sin límites en los resquicios de las fallas del sistema globalizado: las aspiraciones consumistas de los sujetos *endriagos*⁸ y en la forma como finalmente han adquirido, a cambio de dinero, las técnicas en violencia más complejas de los que fueron especialistas en violencia “legales”, hoy convertidas en mercancías. En este punto de confluencia entre oficialismo y marginalidad se encuentra el origen de lo que significó la especialización estratégica y política de la violencia que ejercieron los carteles a partir de la primera década del siglo XXI en los territorios y espacios públicos en México. La consecuencia directa fue una “violencia letal desprovista de cualquier código o regla” (Recuperado de : <https://www.infobae.com/2015/11/07/1767968-la-estrategia-los-narcotraficantes-controlar-mexico-terror-y-corrupcion/>), la competencia entre los mismos carteles se volvió encarnizada, surgieron los desmembramientos, desapariciones y torturas, todo lo que Valencia ha definido como “prácticas gore”⁹ y que

⁸ Ya explicado en el marco teórico, Sayak Valencia propone el término Endriago, apelando a su sentido de monstruo (hecho de partes), para designar a los sujetos criminales que hacen de la violencia extrema una forma de vida, de trabajo y de socialización.

⁹ Explicado en el marco teórico de este trabajo. Valencia propone entender un capitalismo distópico que define como *Gore* en relación a sus efectos fallidos y destructivos como la consecuencia adversa de la

tienen como fin la expansión y control de los territorios así como la resistencia a otros grupos criminales mediante el concepto de falta de límites en el sometimiento y control sobre los cuerpos y las poblaciones.

Esta situación cada vez más descontrolada agregada a las responsabilidades de un Estado que abandona las zonas rurales, que no tiene una respuesta sólida al crimen y que sufre de innumerables casos de corrupción de autoridades y funcionarios, hizo que hacia el año 2006 la guerra del narcotráfico haya elevado las cifras de muertos escandalosamente. Se calcula que ese año hubo 70 mil muertes.

Este contexto ubica la vertiginosa crecida de la presencia del crimen organizado entre los años 2000 y 2006 aproximadamente, periodo en el que Teresa había ya constituido el espacio de la morgue como su centro de operaciones y desde el cual desarrolló una gama de estrategias nada comunes para exportar materia muerta de cadáver hacia el espacio del arte contemporáneo. A modo de *Lengua*, Margolles decidió exportar materia de la morgue hacia los espacios de exhibición del arte implicando seriamente al espectador en un proceso que lo incluyera no solamente como observador seguro de la violencia.

Las obras de este periodo se concentran en el desplazamiento simbólico del cuerpo asesinado afuera de la morgue mediante procesos que implicaron la contaminación visual y real de los espacios de exhibición. Su obra icónica *Vaporización* (2001) es una instalación en donde vaporiza agua sacada de los lavaderos de la morgue que estuvieron en contacto con los cadáveres para generar una neblina de vapor en la sala. Los

producción sin reglas del capital. Las practicas *gore* serían las acciones de extrema violencia por medio de las cuales se logra dar curso a la economía criminal (asesinatos, torturas, ejecuciones, desapariciones, sicariato)

asistentes vivían la experiencia de transitar en medio de esta densa atmosfera y un texto en la sala terminaba de informar sobre la procedencia del vapor en cuestión.



(Fig. 14) Vaporización, 2001. Instalación de vapor hecha de agua de morgue desinfectada.

Vaporización ejemplifica claramente la intención de prescindir del cuerpo muerto o su imagen como presencia matérica traducida en objeto artístico para reducir conceptualmente su intención representacional: la desmaterialización formal de su obra se efectúa en relación al uso de -tan sólo- el agua de cadáver, evitando la “espectacularización del uso del cadáver” (Banwell, 2015, p.63) y el shock que produce la confrontación directa con la imagen de la muerte real. También descarta el uso de la imagen fotográfica de la muerte y del cadáver: ya no se trata de la fotografía que muestra y evidencia una realidad, se trata de un tipo realismo incorporado a la estética conceptual que Teresa buscó redefinir para sí misma. Sontag (2010) afirma, sobre el uso y los efectos de las imágenes de la muerte en la modernidad y en la era de las cámaras, que “la realidad tal cual quizás no sea lo bastante temible y por lo tanto hace falta intensificarla; o reconstruirla de un modo más convincente” (2010, p. 86). Se considera que Margolles va abandonando el uso de la imagen fotográfica por ser un medio insuficiente y al mismo tiempo de alta competitividad si se considera el modo

como los medios han acostumbrado a la ciudadanía a convivir con las imágenes del horror.

Al mismo tiempo, la desmaterialización como término introducido en el campo del arte y de sus corrientes principales por Lucy Lippard en 1967 y ligada al arte conceptual norteamericano y europeo desde entonces, adquiere en el gesto de Margolles, la relevancia política que se relaciona a lo que propone Luis Camitzer (2008) sobre los conceptualismos del sur o la interpretación del arte conceptual norteamericano en lo que denominó la periferia latinoamericana, en donde “no importaban las cuestiones estilísticas y, por tanto, produjo estrategias conceptualistas que subrayaban la comunicación” (Camitzer, 2008, p.14). En este tránsito del arte conceptual hegemónico hacia el tercer mundo, la desmaterialización adquiere “potencialidad subversiva” (Camitzer, 2008, p.14) y sugiere una “desmaterialización de la política” (Camitzer, 2008, p.14).

Resulta relevante, al hablar de los procesos por los cuales la obra de Margolles se vuelve hacia el arte conceptual, situar sus estrategias dentro de la línea de procesos que definieron las particularidades y diferencias del arte conceptual en Latinoamérica o los conceptualismos de Camitzer en el sentido que tienen una tradición propia. Si el arte conceptual norteamericano se basó en la desmaterialización y en el desplazamiento al campo de las ideas y del lenguaje, en la periferia estos movimientos incluyeron el pensamiento político y un marco histórico referencial propio poniendo en segundo plano las cuestiones estilísticas y priorizando las estrategias de comunicación abiertas, no formales e interdisciplinarias. Para Camitzer, “el Conceptualismo latinoamericano incluye cualidades sensoriales normalmente prohibidas en el canon conceptualista de usa y Europa, pareció así, sucio y pagano” (2008, p.14) además, y no menos importante, es que centra las temáticas relevantes para el sur en el desafío a las

instituciones generando así un espacio en donde se dieron diversas formas de resistencia.

En este sentido la línea que marca las estrategias conceptuales de esta etapa de trabajo de Margolles es radical en la medida que viola y explota las fronteras del espacio oficialmente recluso de la morgue para sacar lo abyecto -identificado ahora como lo desechado y violentado por las esferas del poder- para buscar borrar las distancias reales, éticas y estéticas entre la vida y la muerte; el cuerpo segregado y el cuerpo sano, el espacio excluido y el espacio de privilegio. Si bien el rol social del museo y los espacios de exhibición en la obra de Teresa tendrá un desarrollo detallado más adelante en esta investigación, el espacio de exhibición del arte adquiere una relevancia especial en la práctica de señalización social de Margolles al momento de identificar el espacio social y el rol que cumplen los museos y galerías. Ya lo mencionó Medina al decir que la artista “despliega un arsenal de tácticas de producción encaminadas a hacer posible un contrabando siniestro de los sub productos y experiencias del trabajo forense hacia otra clase de heterotopía: la sala de exhibición del arte global” (Medina, 2009, p.19).

Dentro de esa misma línea se ubica *127 Cuerpos*, (2005). Se trata de una instalación que presenta una línea hecha de hilos finos y delgados, amarrados por tramos visiblemente reconocibles pues entre uno y otro, un nudo devela que la línea está hecha de fragmentos anudados. Esta delgada línea atraviesa por el aire toda la sala y define una suerte de dibujo en el espacio. Cada tramo pertenece a un pedazo de hilo que formó parte de los trabajos de costuras de autopsia de un cadáver dentro de la morgue. Cada hilo cosió literalmente una herida sobre cada cadáver. Y se agrega también *Caída Libre* (2005), una suerte de máquina que está colocada sobre la parte alta de una sala completamente vacía en la galería. De este dispositivo caen, paulatinamente, pequeñas

gotas de grasa humana de cadáver. Al caer van formando sobre el suelo un charco de grasa deforme que se va acumulando y que va creciendo.



(Fig. 15) 127 Cuerpos, 2005. Instalación hecha con 127 hilos recuperados de autopsias a cadáveres dentro de la morgue.



(Fig. 16). 127 Cuerpos, 2005 (detalle)



(Fig. 17) Caída Libre, 2005. Instalación de grasa recuperada de cadáveres de la morgue.



(Fig. 18) Caída Libre, 2005. (detalle)

Estas tres obras seleccionadas son consideradas como paradigmáticas sobre las estrategias de desmaterialización en la práctica de la artista así como de su etapa

concentrada en el desplazamiento y re-territorialización de materia de cadáver sacada de la morgue y colocada en los espacios de exhibición del arte.

En estos procesos funciona lo que Banwell propone como el uso del concepto de metonimia en la presentación de partes, fragmentos o residuos de cadáveres en la obra de Teresa. Si bien la metonimia significa un fenómeno de cambio semántico o transnominación, Banwell presenta la definición de Lackoff y Johnson,

"La metonimia, según una definición de Lakoff y Johnson (1980), es un proceso por el cual una parte no solo representa el todo, sino que también proporciona comprensión. De esta forma, un objeto puede funcionar no solo como una forma de taquigrafía retórica, sino también como parte de un sistema simbólico mediante el cual se transmiten los significados". (Banwell, 2015, p.49).

La autora propone que el simbolismo metonímico de Margolles es clave en su "arsenal de representación" (2015, p.49), dado que las partes o los residuos hablan por el todo, que en este caso se refiere a un todo perdido, destruido e incapaz de hablar por sí mismo. Un todo que es el cuerpo asesinado y un todo que es la cantidad acumulada de cadáveres en la morgue como conjunto. La representación de la acumulación de cadáveres por medio de grasa, agua o fluidos sacados de la morgue se refiere a un conjunto de seres: a una población.

Ambas piezas además buscan alcanzar una lectura sobre la noción de cantidad y de acumulación de muertes. Margolles busca abrir el espectro social a partir del cadáver individual. Esta fijación por el conjunto acumulado de cadáveres en la morgue apela a

la conciencia sobre los NN o cuerpos no identificados que en la morgue sirven para destinos finales puramente científicos y médicos. Para Teresa, quien se ha dedicado a establecer relación con las familias y con quienes acuden a las morgues, ese grupo de anónimo en muchos casos pertenecen a los sectores económicos más pobres, cuyos familiares no pueden costear un funeral ni un entierro. Dentro de la línea de señalizaciones, el abandono del cadáver permite a Teresa vislumbrar un grupo social en vida afectado económicamente e imposibilitado de cumplir con el ritual social de la muerte. Los pobres, los anónimos, los acumulados, son para Teresa material de trabajo y sus residuos funcionan también para representar el residuo social.

Entonces, el agua de la morgue, los hilos recuperados de las autopsias y la grasa de cadáver se presentan en vez de los cuerpos asesinados, pero además buscan representar, más ampliamente, el deshecho social acumulado. De esta manera Margolles propone la lectura de la dimensión social de los cadáveres.

Estos procesos denotan al mismo tiempo, un fuerte rechazo al objeto artístico afirmando que la ruta conceptual de Margolles ha implicado también la transposición del concepto de objeto de arte contemplativo “bello” –característico del idealismo moderno surrealista¹⁰- hacia un tipo de reducción matérica desviada a mostrar únicamente lo mínimo que represente el objeto de estudio específico: el cadáver de la morgue. “Este “casi nada” de “lo que queda” es probable que ni siquiera alcance a percibirse como “obra de arte”. Lo mismo da: lo importante es que el artefacto agite ese fantasma” (Medina, 2009, p.26).

¹⁰ En octubre de 1924, André Breton publica el Primer Manifiesto Surrealista, un texto que expresa algunos principios del movimiento. En el documento se enfatiza en un tipo de concepción del mundo en donde la belleza, la imaginación, lo elevado y la acción de creación se presentan como altos valores que se acercaban a una forma pura e ideal, decía Breton: “lo maravilloso es siempre bello, cualquier especie de maravilloso es bello, y no hay nada fuera de lo maravilloso que sea bello” (Breton, 2001)

Se propone que los métodos de la artista para invadir las salas de exposición con materia recuperada de cadáveres y exportada de la morgue devienen en experiencias espectrales que sitúan un retorno del fantasma de la muerte frente al cuerpo vivo de los espectadores del arte en la sala de exhibición. Ese ‘fantasma’ que evoca la artista se propone en relación con el concepto de espectralidad que desarrolla Jaques Derrida. En *Espectros de Marx*, Derrida (2003) propone entender al espectro como,

“...una incorporación paradójica, el devenir-cuerpo, cierta forma fenoménica y carnal del espíritu. El espectro se convierte más bien en cierta “cosa” difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro. Pues son la carne y la fenomenalidad las que dan al espíritu su aparición espectral, aunque desaparecen inmediatamente en la aparición, en la venida misma del (re) aparecido o en el retorno del espectro. Hay algo de desaparecido en la aparición misma como reaparición de lo desaparecido.” (2003, p.20)

Margolles elabora un proceso de desmaterialización del cadáver, reduciéndolo a mínimas materias que lo representan para luego trasladar estas al espacio del arte en donde se presentan bajo estrategias que se proponen como fantasmales. La “incorporación paradójica” descrita por Derrida implica entender que la presencia del vapor o de la grasa en el espacio de exhibición es al mismo tiempo ausencia y presencia. Se trata de materia que habita sin habitar y habita sin residir. Margolles pone en marcha el trabajo de retorno de la muerte a modo de espectro, es decir, como un re-aparecido que asedia a su audiencia en el presente y cuya (no) presencia convierte al espacio físico de exposición en un espacio de virtualidad en donde se da a la vez, lo vivo y lo no vivo,

el ser y el no ser. Se evidencia la intención estratégica de Margolles de “detener” al fantasma en la sala de exhibición, una suerte de búsqueda de asedio real al espectador.

El accionar político de la artista reside en querer alcanzar lo imposible sobre los crímenes y asesinatos sobre los cuales refiere: “Del crimen del otro, una fechoría cuyo acontecimiento y cuya realidad, cuya verdad, no pueden nunca *presentarse* en carne y hueso, sino solamente dejarse presumir, reconstruir, fantasear.” (Derrida, 2003, p.35).

Se propone que la artista pone en marcha el trabajo de la potencialidad de transformación del espíritu (del muerto) a modo de denuncia, en busca de una rectificación en el curso de la historia en la medida que su propuesta de retorno de muerte implica la señalización de una muerte violenta y no natural, aplicada por alguien tercero que decide sobre la vida de los demás.

Finalmente, los tres proyectos seleccionados para referir el trabajo conceptual que implica el desplazamiento del cadáver desde la morgue hacia el aparato social del arte contemporáneo tienen en común una serie de gestos con los que Margolles construye las definiciones de su propio rol dentro de su proyecto de comentario y señalización social que ha emprendido hasta este punto. Como ya se ha apuntado, no solamente se hace un rompimiento de las fronteras físicas y simbólicas de la morgue como espacio separado sino que su traslado implica la fuerte trasgresión de la violación de las normas sanitarias a las que la modernidad biopolítica ya nos tiene acostumbrados. “Sus obras violan fronteras, sobre todo frente al espectador, lo confrontan con materias y materiales sometidos a un severo tabú” (Yepez, 2007, p.158). La materia orgánica de la morgue y su procedencia desafían a los espectadores en la medida que socava la seguridad de la distancia estética “forzando la contemplación de realidades incómodas” (Banwell, 2015, p.47).

Estos métodos generados por la artista no solo se han desprendido ya del recurso de exhibición de la imagen del cadáver o de sus partes reconocibles. Hasta aquí ella misma habla de su trabajo en relación a la “periferia del cadáver” (Margolles) y refiere también a un cambio de interés que implicó pasar por la investigación de la vida del cadáver o de la transformación física del cuerpo *post mortem* hacia la transformación social del cuerpo, visto desde la morgue. El uso de elementos inertes para la comprensión de la muerte en su dimensión social en su trabajo fue introducido a la estética minimalista y a la desmaterialización conceptual como una “tendencia de racionalización y de reducción del cuerpo” (Yepez, 2007, p.211) más que como un interés en formalismos puros. Las atrocidades y la violencia impresa sobre los cuerpos asesinados se traducen para el espectador en una experiencia presencial espectral que implica la confrontación directa con el residuo que cuenta la muerte: en la galería o el museo Margolles construye una suerte de espacio intermedio entre la vida y la muerte, entre el cuerpo vivo y el cadáver. El espectador del arte sufre, en el espacio de la sala, la ruptura de la distancia de apreciación estética que mantiene una relación “segura” con la obra de arte. Margolles desafía ese espacio de seguridad al mostrar materias que amenazan simbólicamente al espectador. La observación desinteresa da del objeto artístico se desestabiliza con la propuesta de la artista, Margolles devuelve el deshecho social y lo separado de la sociedad (la muerte exportada de la morgue) al espacio seguro del arte.

Se considera fundamental, a este punto, definir el uso por parte de la artista del espacio y las salas de exposición artísticas en donde se ha afirmado que Margolles emplea estrategias de invasión de las materias de cadáver para construir un espacio de contacto entre la muerte y la vida. El espectador es partícipe de una experiencia en donde el mismo espacio del arte se convierte en un espacio que metaforiza un umbral entre vida y muerte. Sin embargo se busca afirmar que este tipo de articulación entre vida y muerte

por parte de la artista se ubica en esta sección de elección y análisis de obras: el cuerpo asesinado de Margolles ha sido señalado y denunciado por la artista utilizando métodos de invasión de las salas.

Para el desarrollo del capítulo dos se propone el análisis y comprensión de otro tipo de maneras en las que la artista trabaja el señalamiento de la muerte y su relación con la vida. Se considera pertinente anunciar la diferencia que marcará la aproximación a la obra de Margolles para la segunda sección del presente trabajo de investigación.

En base a las definiciones del concepto de estado de excepción –explicadas y desarrolladas más adelante- se propone la comprensión de un espacio de excepción dimensionado entre la vida y la muerte en su veta de condición humana, social y política. Se considera que la obra de Margolles se construye también en base a una búsqueda de definir un espacio de excepción cuyos cuerpos se encuentran entre la vida y la muerte. La búsqueda formal de ese espacio es uno de los aportes más originales en la obra de Margolles y esta investigación buscará definir su relevancia y singularidad en el transcurso de la ruta de línea de trabajo propuesta. El capítulo 2 tratará sobre la forma como la artista señala aquellos cuerpos que en vida ya se encuentran bajo condiciones que implican su expulsión social y “arrojo a la muerte” (Mbembe).

Finalmente, para concluir, se considera que la politización de la obra/práctica de Margolles se construyó en la medida que la morgue devino en lo que Cuauhtemoc Medina (2009) definió como la “vitrina necropolítica”, o la manera cómo el interés inicial por el cadáver y su intenso estudio lo convirtió –en y desde la morgue- en un detonante de información sobre la violencia ejercida fuera de ella, sobre los asesinados, las causas sociales de las muertes así como las poblaciones en riesgo más afectadas por esta violencia. En el descubrimiento de los asesinados, Margolles identifica

problemáticas que exceden las historias particulares y el drama de la muerte cotidiana y encuentra en la violencia una suerte de medio de expresión de un sistema de enriquecimiento capitalista y globalizado que está terminando de destruir a las poblaciones más afectadas y llevadas al margen, situación en la que el problema del narcotráfico parece estar ejerciendo al máximo su poder de muerte. Es en ese sentido que la obra de Margolles encuentra un punto límite en la investigación dentro de la morgue, un escenario que se vuelve insuficiente para poder hablar del máximo necropoder aplicado también sobre los territorios.

1.2.6. La necropolítica en el trabajo de Teresa Margolles

1.2.6.1. Contexto social y narcotráfico

Las venganzas, los ajustes de cuentas y los conflictos por el control de espacios y zonas entre los grupos de productores y traficantes de drogas, así como la diversificación de estos ante la expansión del mercado y el consumo, dieron como resultado un nuevo tipo de comportamiento criminal, extremadamente agresivo y desprovisto de cualquier regla. En los años recientes, las armas de grueso calibre de los sicarios arrasan con todo lo que rodea a la víctima, incluidos mujeres, niños y hasta mascotas. Son los nuevos tiempos y los nuevos estilos, en donde los controles piramidales de antaño que ejercían los grupos se han transformado y, en sus afanes por destacar, defender y ampliar sus áreas de influencia en el mercado, se enfrentan escandalosamente entre ellos de forma cada vez más frecuente con consecuencias fatales, incluyendo vecinos y transeúntes inocentes, en el campo y especialmente en las ciudades en donde se ha ejercido un tipo particular de manejo del espacio público y del cadáver. Se propone entender la influencia y el poder del narcotráfico como un tipo de necropoder que se define mediante la gestión de un tipo de control territorial a través de la muerte. Además se encuentra en el accionar del crimen organizado de México una serie de tipos de gestión sobre las poblaciones que

implican el uso de los cadáveres y de la espectacularización de la muerte como medios de control.

Hacia el año 2006 se registra un aumento brutal en el aumento de muertes, de desaparecidos y de desplazamientos forzados como consecuencia de la guerra del narcotráfico en México. Según los datos estadísticos se calculó cerca de 70 mil homicidios solo en el año 2006 durante el gobierno de Felipe Calderón.

La contabilización dentro de la morgue ya no abarca los modos como la violencia se centra en el espacio público y en su uso sistemático de un poder ilegal que busca disciplinar a las poblaciones, tener control sobre ellas y generar autoridad a través del miedo y del terror. El interés de Margolles por identificar e incorporar la estructura necropolítica en sus referencias y en su trabajo trajo ineludiblemente consigo la observación de todo el drama político que involucró la globalización. Ya se ha planteado en el marco teórico de este trabajo que Valencia establece relaciones entre el narcotráfico en México -y su necropoder- con un sistema capitalista globalizado fallido en cuyos resquicios fuera de control se legitima el ascenso social y económico de estos grupos que representan el arquetipo de la desviación social. Se trata de un tipo de instrumentalización de la violencia con fines neoliberales en un mundo donde la economía se ha puesto a la cabeza de la gubernamentalidad y de sus gestiones.

1.2.6.2. La construcción de una necropolítica situada en la obra de Margolles

La construcción de una necropolítica – entendida como los procesos de gestión de las poblaciones y los territorios a través de la muerte y su espectacularización- en el trabajo artístico de Teresa Margolles implicó su salida de la morgue. En la ruta interpretativa que se ha planteado en esta investigación, este movimiento de la artista hacia afuera de la morgue siguió una pauta lógica dentro de la serie sucesiva de descubrimientos que

hemos señalado: se dieron desde la visión y develación paulatina del cadáver como objeto político y su fijación como tal desde la investigación intensa dentro de la morgue. Se considera vigente, incluso en este punto, recordar que Margolles se refiere a la morgue como “el termómetro de la sociedad” aun cuando su interés y obra se producía desde el trabajo con el cadáver y los residuos de la morgue. Ahora, en su proceso, es esa sociedad la que Margolles sale a confrontar y examinar. Se propone la salida de la morgue en relación al interés de la artista por profundizar su investigación sobre la violencia que desencadena la muerte violenta.

El cuerpo social que la artista ha identificado implica la clara visión de las poblaciones que sufren de la violencia. Los muertos asesinados que ella vio en la morgue resultaron no ser cualquier cuerpo, pertenecen a grupos sociales marginados cuya vida está precarizada. Margolles es capaz de ver fuera de la morgue a las poblaciones en riesgo y a las víctimas potenciales. El cuerpo vivo arrojado a la muerte entra a tallar aspectos que se convertirán en esenciales dentro del proceso de producción artística de Teresa. Se propone que la ruta iniciada desde la entrada a la morgue tiene como destino final las poblaciones y los cuerpos vivos en estado de marginación y riesgo. Sin embargo, el trabajo de la artista con el cuerpo vivo de las poblaciones segregadas será objeto de estudio en el capítulo dos de esta investigación.

Esta sección busca analizar y desarrollar la forma como los proyectos escogidos o *corpus* de análisis implican la construcción de una necropolítica referida a una situación de violencia social – geográfica específica (la violencia del crimen organizado sobre las poblaciones y los cuerpos en su territorio de acción, la artista trabaja esencialmente en Ciudad Juárez). Se busca que las obras seleccionadas, juntas, muestren las estrategias de acción de Margolles para referirse a los elementos estructurales que constituyen la trama de poder de muerte de los agentes del crimen organizado así como de los efectos de la

violencia que ellos ejercen sobre los cuerpos, sobre las poblaciones y sobre las ciudades. Para ello se sitúa esta selección y análisis en la ruta planteada a partir de su salida de la morgue. La mirada de la artista y su selección de problemas a señalar implica el abandono del cuerpo muerto como materia exclusiva de trabajo para pasar a mostrar distintos nuevos señalamientos fuera del cadáver que evidencian las formas como el crimen organizado opera.

Una de las estrategias de trabajo afuera de la morgue que se resalta para el inicio de la lectura de esta sección de su obra se refiere a su acercamiento a los crímenes en la calle. Las derivas de muerte – o derivas necro- geográficas-¹¹ con las que la artista inicia su ruta en la ciudad y la vía pública, llevan a Margolles a investigar los crímenes en las calles por ajustes de cuentas. Se busca relacionar este encuentro con el cadáver en la calle con las temibles estrategias del narcotráfico que hacen uso de la vía pública como espacio en donde se establece el uso del cadáver como un eje a partir del cual se construyen mensajes de terror. El narco-cadáver, como se ha propuesto en este trabajo, se establece por el crimen organizado como un objeto semiótico. Es utilizado como portador de mensajes de terror en las calles, no solo cuando los ajustes de cuentas se efectúan y sobre los cuerpos asesinados se dejan notas escritas que dan cuenta de la causa del ajusticiamiento. También el cadáver es usado como objeto de terror: los cuerpos asesinados son colgados de puentes o colocados en lugares estratégicos para que la población pueda verlos y saber que están siendo vigilados por el poder del narcotráfico. El desarrollo analítico del narco-cadáver se propone durante el análisis de las obras de Margolles. Sin embargo, se propone, que en la medida que Margolles se

¹¹ Se propone repetir la frase “derivas necro-geográficas” propuesta por Jesús Segura (2009) para referir al trabajo de Margolles fuera de la morgue, de donde sale para empezar una serie de proyectos basados en materias recogidas y recuperadas de cadáveres y escenas de crímenes en la vía pública, todos ejecutados por temas relacionados al crimen organizado y al narcotráfico.

enfrenta cada vez más a ese tipo de cadáver, abandona el uso de la materia orgánica del cuerpo muerto pasando así a referirse ya ni siquiera a la periferia del cadáver sino a elementos externos al cuerpo en descomposición que reflejan un nuevo interés. Se propone que se inicia la construcción de una serie de obras que muestran una situación social de necropolítica así como la subsiguiente incorporación del cuerpo vivo segregado en su obra (capítulo dos).

Sobre las obras elegidas para el análisis de esta sección es necesario dejar en claro que la elección de piezas a analizar para esta sección apunta a demostrar que toda esta ruta de una señalización de la muerte ejercida desde los manejos de poder nace desde el estudio del cadáver y de su entorno. Un aspecto que toda esta sección ha tenido en común y como eje ha sido el cuerpo muerto y como, desde él, Margolles ha ido ampliando su búsqueda de motivos y complejas relaciones de poder que han llegado a incluir hacia su trabajo más reciente el cuerpo vivo y los problemas con los que los más marginados tienen que convivir.

En la obra de Margolles que pertenece al periodo de disolución de Semefo, en el cual se considera se había gestado ya la línea de trabajo que caracterizó la obra posterior de Teresa en solitario, se ha visto que ya en los proyectos finales del colectivo se había construido las referencias alrededor del cadáver que apuntaron a una contextualización real de las causas de la muerte violenta, incorporando así nociones políticas y sociales a las obras. Durante ese mismo periodo, Teresa inicia una serie de pequeños proyectos/ gestos en solitario entre los cuales destacamos *Autorretratos en la morgue* y *Lengua*. A este mismo periodo pertenece *Tarjetas para picar cocaína*, el proyecto con el que se da inicio al análisis de obras de esta sección.

Tarjetas para picar cocaína, (1997-99), es un proyecto que se considera indispensable en esta investigación para demostrar cómo la obra individual de Margolles va gestando desde sus inicios la vinculación del cuerpo asesinado con la producción de poder y con los límites que definen lo político en relación a la mirada al cuerpo y al sujeto insertado en un sistema global que tiene incorporado una epistemología de la violencia. *Tarjetas* se considera uno de sus primeros acercamientos a la identificación de una necropolítica. Esta obra combina, en sus estrategias particulares, alusiones directas al poder ilegal ejercido desde el narcotráfico y a las complejas relaciones que este establece con lo institucional, los sujetos y los cuerpos.

Formal y materialmente el proyecto se trata de la impresión de la imagen de un cadáver en proceso de descomposición del cual se sabe que murió producto de enfrentamientos entre traficantes de drogas. Esta fotografía ha sido impresa sobre unas pequeñas tarjetas laminadas, su tamaño y materialidad imita y hace recordar a una tarjeta de crédito bancario, el título que lleva la pequeña obra insinúa el uso que la artista propone para ella: es una pieza que busca que su destino resida en su uso para el consumo de cocaína. Para eso Margolles amplía la visualidad que será parte del proyecto llevando estas tarjetas impresas a personas que consumen habitualmente cocaína y registrando fotográficamente las tarjetas siendo usadas.



(Fig. 19) Imagen de una de las *Tarjetas* junto a la invitación al Pabellón de México en la 53 Bienal de Venecia 2009.



(Fig. 20) Vista de la instalación del proyecto: incluye dos fotografías de consumidores usando las tarjetas acompañadas de un panel horizontal en donde se exponen 12 diferentes *Tarjetas para Picar Cocaína*.



(Fig. 21) Detalle de una fotografía del proyecto: muestra un consumidor usando una de las *Tarjetas para picar Cocaína*.

Este proyecto enfoca directamente la relación entre la violencia del crimen organizado y la muerte violenta. La causa de la muerte del sujeto deriva en la aproximación al conflicto específico y toda la estructura de poder que desencadena. Siempre, en el trabajo de Margolles, esa ruta nace desde el cadáver como testimonio, y como testimonio desde el “punto de vista” del más débil y afectado.

El crimen organizado del narcotráfico se establece como autoridad a través de una serie de métodos violentos que se revelan para Teresa dentro de la morgue en primera instancia. Antes de desarrollar sus estrategias para referirse a la amplia semántica de terror construida por los grupos delictivos alrededor del cadáver de sus víctimas en el espacio público, *Tarjetas* aún nos revela el modo como la madeja del hilo se pone a rodar desde la información que el cadáver aporta dentro del espacio de estudio de la morgue.

Al encontrar evidencia de un ajuste de cuentas por tráfico de compra y venta de drogas en la ciudad, Margolles utiliza la referencia a la droga –cocaína- como un eje de conflicto, la propone como símbolo del intercambio ilegal pero bien establecido que forma parte de la economía del narcotráfico. Se considera pertinente destacar que definimos, desde el inicio, un planteamiento apoyado en los conceptos de Sayak Valencia sobre lo que define como *capitalismo gore*¹² “como resultado de la interpretación y la participación activa, violenta e irreversible de los endriagos del mundo globalizado, del hiperconsumismo y de las fronteras”(Valencia, 2010, p.88) . Se busca definir en la obra de Margolles las formas como se establece un diálogo con las esferas de poder que involucra tanto al poder legal – que ejerce el monopolio legítimo de la violencia- como con el ilegal, manejado por los sujetos *endriagos* de Valencia.

¹² Sayak Valencia (2010) define el capitalismo *gore* como “la dimensión sistemáticamente descontrolada y contradictoria del proyecto neoliberal” (2010, p.19)

Estos ponen en marcha un *capitalismo gore* definido como la consecuencia adversa de la producción sin reglas del capital. Estas definiciones aportan a este trabajo las nociones que plantean, en relación estrecha al trabajo de Teresa, la negación de buscar entender las prácticas ilegales del narcotráfico como paralelas y marginadas al sistema económico, primero porque son identificadas por Valencia como desviaciones producto de interpretaciones mismas del mercado, de las herramientas de trabajo, del concepto de mercancía y de la revalorización del campo; y segundo porque Teresa trabaja desde las víctimas,

“Si invisibilizamos las relaciones entre la economía legal y la economía ilegal, así como el uso descontrolado de la violencia como elemento de necroempoderamiento capitalista y enriquecimiento económico también se invisibiliza el hecho de que estos procesos regularmente inciden sobre los cuerpos de todos aquellos que forman parte de un devenir minoritario, que es donde, de una forma u otra, toda esta violencia explícita recae.” (Valencia, 2010, p.19).

Este devenir minoritario no es otra cosa que las poblaciones de alto riesgo que Margolles identifica en su obra como víctimas potenciales del poder de la muerte. Son también los “arrojados a la muerte” de Mbembe, grupo que será objeto de estudio en la obra de Margolles en esta investigación.

Margolles establece, en *Tarjetas*, una alusión directa a la cadena capitalista de producción, distribución y consumo para referirse a la economía de la desviación del narcotráfico. Al hacerlo así la artista busca involucrar la compleja red de significantes estructurados en este sistema ilegal incluyendo además el costo físico corporal o “gasto sacrificial” (Bataille, 2009) de un negocio que mata para el cumplimiento efectivo de

esa cadena. La inclusión de la imagen del cadáver en las tarjetas que sirven para el consumo, permite al espectador vislumbrar un proceso que revela una economía oscura, que resulta de la transvaloración de valores y prácticas que el capitalismo trae consigo como la búsqueda violenta de “acumulación de capital por medio de la trastocación, reformulación e impregnación del proceso de producción a partir del necroempoderamiento.” (Valencia, 2010, p.66)

Un aspecto particular de este proyecto es que en un momento dado, la artista se encargó de lograr que la audiencia de la pieza se concentre en los consumidores de cocaína. Las fotografías que formaron parte de ese proceso forman parte del proyecto y revelan el momento preciso en que los consumidores están usando las tarjetas para inhalar la cocaína. Este gesto que incluye la obra busca cerrar el círculo de la cadena así como incorporar al sujeto “sujetado” a la misma. El drogadicto consumidor de cocaína refuerza la “jerarquía de sujeción” (Valencia, 2010, p.145), un individuo sujetado a otro espectro del sistema de poder, los narcotraficantes. En la línea propuesta, estos no solo deciden sobre la vida y la muerte; son también empresarios que entregan un producto y monopolizan un segmento del mercado pero pertenecen a un poder que se paga con la vida o la cárcel.

21 Joyas (2007), es un proyecto que consistió en la recuperación de los fragmentos de vidrios rotos que fueron parte de la escena del crimen de un ajuste de cuentas a donde Teresa acudió en búsqueda de material. Estos fragmentos de vidrio fueron sacados de los mismos cuerpos asesinados que quedaron en la escena del crimen. Con los pedazos recuperados, Margolles acude a un artesano de joyas dedicado al diseño de alhajas para narcotraficantes y le manda hacer una serie de 21 joyas cuyas piedras preciosas fueron reemplazadas por los vidrios recogidos. La colección de 21 piezas fue presentada dentro de un proyecto museográfico bastante solemne, que incluía cada pieza en una caja de

vidrio con pedestal y un texto que acompañaba cada una de las joyas en donde se contaba la historia de cada cuerpo asesinado y cada historia del crimen de donde se recogieron los vidrios.



(Fig 22) Detalle del proyecto. *21 Joyas* consiste en veintiún artículos de joyería, entre brazaletes, anillos y collares. Oro de 18 kilates y vidrios recuperados de cuerpos asesinados por ajustes de cuentas en Culiacán, Sinaloa.



(Fig. 23) Detalle del proyecto. Brazaletes de oro de 18 quilates y vidrios recuperados de cuerpos asesinados por ajustes de cuentas en Culiacán, Sinaloa.



(Fig. 24). Detalle del proyecto. Anillo de oro de 18 quilates y vidrio recuperado de cuerpos asesinados por ajustes de cuentas en Culiacán, Sinaloa. Se acompaña esta imagen al texto con que la artista presenta cada pieza.

Joyas es un proyecto fundamental para la comprensión de la ruta en la que se plantea observar la construcción de la visibilización de una necropolítica en la obra de Margolles. Del mismo modo como *Tarjetas* se ubica de cara al sistema del narcotráfico, a sus características y a sus métodos, *Joyas* también se refiere directamente al narcotráfico con la importante diferencia que establece su punto de partida ya no en la morgue sino en una práctica que se volvería recurrente y muy significativa en los procesos que la artista estableció para referirse al cadáver y desde él, abarcar la violencia que se ejerce sobre los cuerpos. En este proyecto Margolles trabaja ya no desde el interior de la morgue, sino desde la misma escena del crimen en la vía pública, específicamente de una escena en donde ocurrió un ajuste de cuentas entre integrantes de bandas criminales. Este nuevo gesto marca la salida de la morgue como espacio que ya no contiene la real dimensión de la violencia, y determina una nueva forma de mirar

el cadáver y de mirar también a las víctimas de la violencia. A partir de un momento dado –mitad de la primera década del siglo y coincidiendo con la crecida brutal de la violencia del narcotráfico en las ciudades- Margolles emprende una serie de proyectos que formulan una nueva estrategia, la de recorrer la ciudad y buscar información y material en las escenas de los crímenes, el cuerpo asesinado en el espacio público es el nuevo objeto de estudio de Teresa.

Con *Joyas* se inicia una serie de nuevas estrategias de trabajo que serán traducidas a través de diferentes proyectos en la señalización de una particular cartografía de la violencia, a lo que Medina agrega sobre Teresa, “ha dejado la morgue para absorber la ampliada infección de la muerte en el cuerpo social y proponer medios entre la estética contemporánea y la materialidad degradada” (Medina, 2009). Se busca, en esta sección, ir construyendo la inmensa y complicada red de relaciones que Margolles establece con el narcotráfico para referirse a él en su obra, para lo cual cada proyecto aporta significantes y conceptos sobre los cuales se analiza el complejo entramado en la obra de corte realista que la artista plantea. En *Joyas*, Margolles se refiere al narcotraficante a quien se define como el arquetipo de la desviación social. Este sujeto, definido por Valencia como *Endriago* y que esta investigación también ha calificado como Necrófilo, citando dicha definición de Fromm, como aquel que tiene predilección por la destrucción de la vida y que además tiene “la convicción de que el único modo de resolver un problema o conflicto es la fuerza y la violencia” (Fromm, 1989, p.336), es también el antihéroe mitificado de la cultura popular que evidencia las formas como “la cultura ha redimensionado y resemantizado estereotipos, mitos y leyendas de los ámbitos de la trasgresión” (Córdova, 2011, p.158).

A través de la fidelidad estilística de la manufacturación de las joyas que Margolles decide mantener al encomendarlas a un joyero especialista en el estilo de quien detenta

poder y autoridad en las mafias, la artista toca efectivamente una fibra real de la parafernalia material que sirve de “muestrario factual” (Córdova, 2011, p.158) de las manifestaciones subjetivadas de la cultura del narcotráfico. Parte de la construcción de identidad cultural del sistema -cada vez más poderoso y estable- del narcotráfico implica la exhibición de las joyas que convierten a sus dueños en portadores simbólicos de estatus. El cuerpo del traficante-líder concentra el culto a un tipo de fetichismo expresado en estas piezas lujosas.

Margolles busca revertir el significado de estos objetos de poder colocando en ellos, en vez de un elemento ornamental valioso, el resultado material de los efectos del poder de muerte que también detentan las autoridades de la mafia. Se propone incluso que una pieza así incluye a estos mismos grupos delincuenciales como audiencia del proyecto artístico a pesar de que su exhibición en los espacios de arte inmediatamente contradice lo dicho. La idea a plantear es entonces la de que Margolles establece una relación entre el uso de la simbología y el contacto con la cultura del narcotráfico a modo de espejo crítico, que devuelve la imagen a través de la cual este se proyecta y se reconoce.

Al exponer las joyas en un formato museográfico solemne y que incluye un relato real sobre los acontecimientos alrededor de cada muerte de donde se extrajeron los vidrios que “adornan” las piezas, Margolles genera un lenguaje que presenta racionalmente el horror que contrasta con la manufactura sarcástica de la joya -ahora obra de arte- ante el espectador de arte contemporáneo. El juego irónico de las joyas en sí mismas se desvanece ante la presencia en sala de la narrativa de los sucesos reales para dar paso a una lectura compleja sobre la joya como una mercancía de valor material que nace en la relación entre capitalismo y submundo criminal. La artista “interviene en el conflicto social con la misma materia del conflicto” (Segura, 2009, p.6).

La apariencia de mercancía valiosa ante los espectadores del mundo social del arte ha sido comentada por Jose Manuel Springer en la misma línea que se presenta en este análisis: “la factura impecable de estos artefactos es una réplica de la lógica productiva que opera en las maquilladoras de bienes de consumo” (Springer, 2009), y agrega que

“Esta puesta en evidencia de lo que constituye la mercancía en el producto artístico, su génesis, su esencia y su simbolización, revela la perversión de la cadena producción-distribución-consumo a la ancho y largo de la historia del capital económico y simbólico” (Springer, 2009)

La salida de la morgue dentro de la práctica artística de Margolles implicó la lectura de su obra dentro de un contexto de violencia incontrolable hacia la mitad de la primera década de este siglo, cuando el crimen organizado y el narcotráfico hicieron evidente su presencia cada vez mayor en las ciudades y mostraron un tipo de especialización en violencia que utilizó el espacio público y el cadáver como elementos comunicativos para disciplinar y aterrorizar a las poblaciones.

En relación al uso de la información y materia recogida de los crímenes y escenas de crímenes en el espacio público, se propone como interpretación que Margolles opta por generar estas nuevas derivas de muerte, necro-derivadas o como lo propone Jesús Segura, “derivadas Necro-geográficas” (Segura, 2009) como parte de un proceso de trabajo que fue dándose en paralelo a su intención de desvincularse del objeto artístico. Este acercamiento a los escenarios públicos del conflicto social también implicó el descubrimiento de la imposibilidad de la morgue para poder contener la real dimensión de la información sobre la acumulación de cadáveres. En esta línea se presenta *Lote Bravo* (2005), una obra en la que Teresa propone una instalación hecha de ladrillos de

adobe fabricados con arena y tierra recogida de distintas locaciones en donde han sido encontrados los cadáveres de mujeres asesinadas, específicamente en el norte de México.

La presentación de esta exposición consistió en la puesta sobre el piso de una serie de ladrillos de adobe y tierra recogida de las escenas del crimen y donde se encontraron los cadáveres. Magolles llena la sala de modo que la cantidad de ladrillos desborda la visión y se afianza la idea de cantidad acumulada, de problema seriado, de práctica de violencia sistemática. Ahora la tarea de Margolles se ha convertido en llevar los residuos de los crímenes de la calle al espacio de exhibición en un gesto que plantea el desplazamiento físico y alegórico de la muerte violenta. Este traslado simbólico activa el espacio del arte como productor de sentido, aspecto que esta investigación se dedicará a desarrollar detenidamente en la última sección de este trabajo. Sin embargo es imprescindible mencionar que estas acciones proponen la fusión de territorios que la artista conecta. De ese modo cuestiona el rol de la galería o el museo como espacio social, al equiparlo al espacio social del conflicto.



(Fig.25) Lote Bravo, 2005. 50 ladrillos artesanales hechos de tierra recogida de los lugares donde fueron enterradas y encontradas mujeres asesinadas entre Ciudad Juárez y El Paso (frontera México y EEUU).

Se destaca además la búsqueda del crimen en las calles como la forma en que Margolles parece definir conclusiones más evidentes sobre las poblaciones de riesgo y vulnerabilidad que resultan víctimas de la violencia criminal. Por primera vez asistimos, en su obra, a la referencia a un extenso problema que forma parte del poder autoritario y patriarcal del narcotráfico: los feminicidios. Estos, efectuados en cantidades y como ejercicio sistemático por los criminales en sus territorios, son ejemplo del uso predatorio de los cuerpos y de su destrucción por parte de un poder que como dice Valencia, “va desde el ámbito de lo público hasta lo más íntimo” (Valencia, 2010, p.139).

De otro modo, especialmente por el despliegue de los distintos modos de formalización que formó parte del siguiente proyecto, se presenta toda la serie de telas impregnadas con sangre y con restos de tierra, vidrios y fluidos sacados de escenas de crímenes en las calles que formaron parte de su exhibición en la 53 Bienal de Venecia del año 2009 en donde Margolles participó con una muestra individual titulada *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (2009). Esta compleja exhibición se concentra mayormente en los modos como exportar, impregnar y contaminar el pabellón de México en la Bienal. No solo Teresa ha recogido de las calles la sangre y los fluidos dejados a modo de resto de las escenas de crímenes, sino que expone directamente al público lo que el curador de esa muestra, Medina (2009), define como “la sacralidad fantasmal y abyecta” (2009, p.19) de estos para proponer la idea de retorno y contagio de la materia muerta del cadáver -este aspecto trasgresor que definió su obra desde sus inicios-.

Para su presentación en la bienal, Margolles activa las piezas-telas transportadas hacia la bienal de distintas maneras. Una de las primeras y la más simbólica es la inmersión de una de las telas en las aguas de Venecia, casi a modo de ritual, Margolles documenta y exhibe en el catálogo de la muestra las imágenes de la acción en la que literal y simbólicamente “devuelve” los fluidos al nuevo territorio a donde han sido llevados.



(Fig. 26) Registro de acción publicado en el catálogo de la muestra, titulado *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Tela impregnada con sangre y fluidos recuperados de escenas de crímenes en las calles de Ciudad Juárez siendo mojadas en Venecia.

Otra fue una activación dentro del mismo pabellón donde se exhibieron las telas rojizas ensangrentadas colgadas de la pared así como las telas impregnadas de restos de tierra y fluidos: durante ciertos periodos de tiempo, una vez al día, una persona estaba encomendada de limpiar el piso del pabellón con el agua recuperada de las telas, en un desafiante gesto de retorno de lo abyecto, amenaza de contagio y de transposición del crimen al espacio del arte. Para su curador, estos fluidos son “sustancias de furia, pérdida y deshecho social, son contrabandeadas hacia el palacio de Venecia canibalizando los signos de decadencia e historia de un edificio” (Medina, 2009) señalando al edificio mismo como estructura arquitectónica que soporta y forma parte de la metáfora de muerte de la propuesta de Margolles.



(Fig. 27) Detalle de instalación. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* 2009. 53 Bienal de Venecia, Pabellón Mexicano. Tela impregnada con sangre recuperada de escenas de crímenes en Ciudad Juárez.



(Fig. 28) Detalle de instalación. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* 2009. 53 Bienal de Venecia, Pabellón Mexicano. Tela impregnada con tierra y fluidos recuperados de escenas de crímenes en Ciudad Juárez.



(Fig.29) Vista de la acción. La instalación de *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, 2009, se activó cada día mediante una persona que limpió el piso del pabellón de México con agua recuperada de las telas impregnadas de fluidos recogidos de escenas de crímenes en Ciudad Juárez.

Hacia este punto es evidente que, para Margolles, los fluidos recogidos no son cualquier fluido. En su directa relación al narcotráfico y a los métodos necropolíticos de afirmación del poder mediante la acción de matar, estos restos se convierten en elementos representativos del deshecho social pues pertenecieron a quienes fueron relegados a un tipo de vida llevada al margen. Margolles identifica estas poblaciones en riesgo sin buscar definir buenos o malos. Los cuerpos de las mujeres víctimas de feminicidios se encuentran tan vulnerables como los de los jóvenes quienes sucumben al narcotráfico como una opción de vida y de ascenso social.

Otra acción a destacar, y que además generó una serie de piezas similares post bienal (la serie *Flags*), fue la bandera que colgó del balcón del edificio del Pabellón. En él ya existía un *display* de Banderas reales a las cuales Margolles agregó una más hecha de

tela ensangrentada. Este gesto determina una fuerte denuncia de parte de la artista. Al referirse directamente al concepto de representación institucional de las banderas, Margolles establece una relación directa entre Capitalismo - Democracia y violencia criminal y necropoder ilegal, aspecto que reafirma la intención de la artista –y de esta investigación- de evidenciar los lazos entre el sistema globalizado y el crimen, entendiendo el mundo criminal como un efecto derivado más de los cambios epistemológicos que el nuevo capitalismo trae consigo. Como lo explica Valencia en su definición de *capitalismo gore* para referirse al sistema criminal y sus reflejos en el capitalismo global, “Estamos frente a un capitalismo cuyos efectos son simultáneos en la destrucción de cuerpos y producción de capital, cuya producción se basa en la especulación de los cuerpos como mercancía” (Valencia, 2010, p.85). Esta episteme de violencia (verdad y justificación de un nuevo constructo social violento) que Margolles estudia con su obra hasta este punto se relaciona a las ideas de Valencia en cuanto se refiere al poder criminal como una consecuencia de la producción sin reglas del capital. “Lo ilegal trabaja fuera de la ley pero al servicio del poder, el poder de la ley, del poder y la ley del economía, reelaborando el esquema de poder y reproduciéndolo” (Valencia, 2010, p43.)



(Fig. 30). Registro de acción durante la muestra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, 2009. Margolles cuelga una bandera con tela impregnada de sangre y fluidos en el balcón del pabellón de México en la 53 Bienal de Venecia.

1.2.6.3. El cadáver en el espacio público y el crimen organizado

Se busca identificar que una vez que Margolles establece su proceso de trabajo fuera de la morgue, en el espacio público, se enfrenta a un tipo específico de cadáver. La brutalidad del narcotráfico incorporó en su proceder técnicas y tácticas de guerra con fines didácticos. Estas innovaciones coinciden con la conquista del crimen organizado de las ciudades una vez que han copado las zonas rurales en donde establecieron su poder inicialmente y han sido atribuidas a un régimen deliberado de especialización aprendido de los especialistas en violencia entrenados por gobiernos como EEUU, cuyos conocimientos han sido adquiridos por la mafia.

“Se trata de una sofisticación, ligada a la transnacionalización de una particular manera de ejercer la violencia, practicada por profesionales; especialización que « va de Vietnam a México, pasando por Panamá y teniendo como nodo de articulación global los campamentos de entrenamiento kaibil en Guatemala. Pero también tiene que ver con una particular manera de poner en escena y mediatizar el horror de la violencia, con el objetivo de alcanzar a una mayor audiencia; una forma utilizada también por organizaciones paramilitares como Al-Qaeda, ISIS y otros grupos terroristas. La información necesita un mensajero, en este caso es el cuerpo.” (de Grammont, 2016)

Se trata del cadáver como actor social para su uso como mensajero de un tipo de ley que debe ser conocida por la población. En México, este uso del cuerpo asesinado resulta devenir como material mediático. El crimen organizado lo utiliza exponiéndolo en la vía pública y enfatiza en las funciones didácticas del mismo, acompañando el cuerpo de notas que refieren a las causas de su castigo o exagerando la visibilidad de su

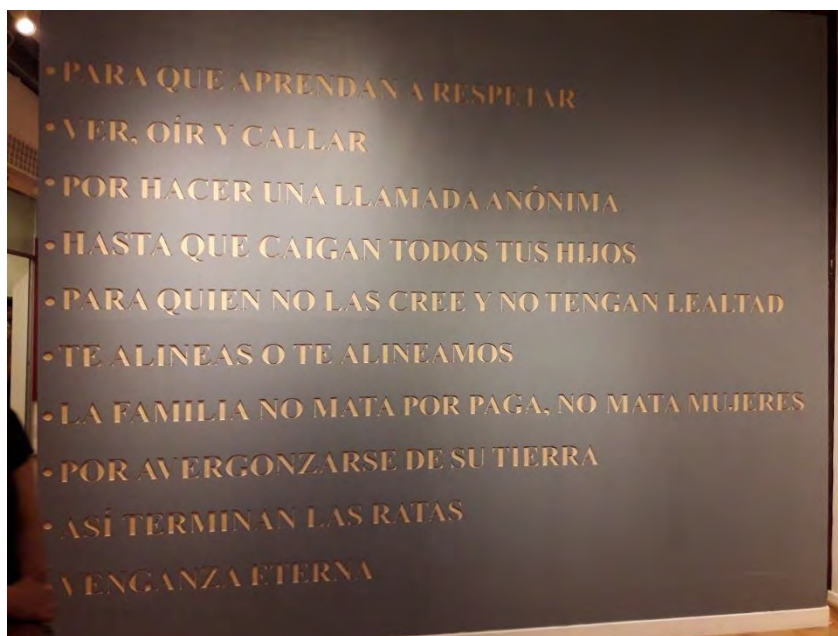
descuartizamiento llegando a elaborar instalaciones y esparcimientos localizados estratégicamente de las partes o los fragmentos del cadáver, en este contexto Nuria de Grammont define el espacio público como “el escenario de estas instalaciones del terror que marcan el dominio del territorio sobre el enemigo” (de Grammont, 2016).

Los grupos del crimen organizado y del narcotráfico demuestran el uso de la violencia como el resultado de una mecánica razonada y aprendida que se vuelve efectiva a través de destrezas técnicas que vuelven al cadáver una suerte de dispositivo comunicativo. El asesinato, la tortura y los desmembramientos expuestos en público construyen una semántica del terror que gira alrededor del cuerpo muerto.

En ese sentido, se busca identificar que este manejo particular del cadáver o narco-cadáver ha desnaturalizado al cuerpo muerto convirtiéndolo en un objeto ante el cual Margolles decide drásticamente desviar su mirada hacia fuera de él. Si ya se ha visto a lo largo de su trabajo que sus procesos de elaboración artística van abandonando las referencias explícitas al cadáver en vías a la señalización cada vez más explícita de la dimensión social de la muerte violenta y de sus causas frente a un sistema espeluznante de manejo de poder de muerte, ya hacia este punto, Margolles opta por hacer referencia a los efectos del necropoder criminal sobre los vivos, sobre las poblaciones en riesgo y empieza a abandonar el uso de material orgánico.

En *Decálogo* (2007), Margolles agrupa una serie de frases encontradas en notas escritas sobre los cuerpos asesinados en las calles que refieren directamente al cadáver como “bomba semiótica” (Medina, 2009, p.21). Sobre los cuerpos muertos, sus asesinos dejan notas que dan cuenta de los motivos por los cuales la víctima debió pagar con su vida. Frases como: “Para que aprendan a respetar”, “Te alineas o te alineamos”, “Por hacer una llamada anónima”, “Hasta que caigan todos tus hijos” o “Así terminan las ratas”

entre varias otras, son presentadas por Teresa sobre la pared de la sala de la galería del Museo Experimental El Eco en letras grandes y caladas sobre el *drywall*, no pintadas ni dibujadas, en un sutil gesto de impresión permanente y difícil de borrar.



(Fig. 31) Decálogo, 2007. Inscripción sobre muro. Museo del Estanquillo, México, D.F.

Estas frases dan cuenta de la intención disciplinaria del uso del cadáver y de la dimensión política que adquiere y de su relación con los vivos. Con esta obra y su señalización específica, Margolles habla de las normas que impone el necropoder del narcotráfico. Como lo explica de Grammont,

“El cadáver expuesto juega un papel instrumental y didáctico donde la intención es la de *disciplinar* a una población, en contraste con el ocultamiento de los cuerpos en contextos de genocidio, en el que la intención es la de *exterminar* a una población » (de Grammont, 2016)

Con estas frases tituladas *Decálogo*, Margolles ha realizado varias exposiciones y ha dispuesto su escritura en varios formatos y soportes significativos. El año 2009 en su muestra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* en la bienal de Venecia, cosió estas frases en hilo de oro sobre las telas impregnadas de fluidos que había recogido de escenas de crímenes en las calles de México. La relación oro / sangre vuelve a poner el dedo en la herida de las grietas que representan la falla del capitalismo global. Trasladar los fluidos y la sangre al espacio del arte y enfatizar en este tipo de oposiciones generan un cortocircuito en la producción social con lo que Deleuze y Guattari han denominado “la producción deseante” (Deleuze, 1985, p.37), en relación al deseo y a su papel en el capitalismo. Esta define el deseo como un sistema de producción: de flujo y de producción de deseos; mientras que la máquina social es un sistema económico y político de producción. Ante un capitalismo que regula los flujos de producción, de dinero y de mercancías, las máquinas deseantes (o los cuerpos aún no despojados de sus afectos y deseos) de Deleuze y Guattari producen un tipo de desestabilización al sistema técnico social. “El arte a menudo utiliza esta propiedad creando verdaderos fantasmas de grupo que cortocircuitan la producción social con una producción deseante, e introducen una función de desarreglo en la reproducción de máquinas técnicas.” (Deleuze, 1985, p.35)

En *PM 2010* (2012), Margolles propone la revisión al narco-cadáver a través del modo como los medios explotan su imagen. Teresa recopiló cada una de las portadas publicadas durante el año 2010 en el periódico PM, uno de los diarios amarillistas de mayor circulación de Ciudad Juárez. La instalación consistió en la colocación sobre la pared de decenas de portadas de este periódico. El 2010 fue considerado por los observadores como un año particularmente violento al presentar el mayor índice de asesinatos: 3,075. Los cadáveres que aparecían en las portadas de este diario se

yuxtaponían, como es común en este tipo de periódicos, a imágenes de mujeres desnudas y anuncios de prostitución. Se mostraban de esta forma dos modelos distintos de mediatización del cuerpo: el de la muerte y el del sexo. Sin embargo se analizará este trabajo en relación estrecha al acercamiento al narco cadáver en la obra de Margolles. Dicho acercamiento incluye su filtro mediático poniendo así en discusión el papel de los medios en la espectacularización de la muerte propuesta como mensaje disciplinario por el narcotráfico.



(Fig. 32). *PM 2010, 2012*. Titulares de la revista sensacionalista *PM* recolectados por un año. Vista de la instalación en la Bienal de Berlín 2012.



(Fig. 33) *PM 2010, 2012*. Detalle de la instalación.

Margolles evidencia un interés mayoritario en las formas como afecta a la sociedad la exacerbación de la violencia sin tocar más las escenas del crimen ni con la intención de acercarse a ese tipo de cadáver. Se trata más bien de investigar los efectos sociales y el uso mediático del resultado de la decadencia social generada por el crimen y su necropolítica ligada estrechamente al poder legal y al sistema económico. Parte de esa decadencia reside en la absoluta desnaturalización del cadáver y sus consecuencias en el resto, en los vivos. ¿Qué tipo de corporeidad se manifiesta en la exposición de un cuerpo desmembrado debajo de un puente, o en una plaza, frente a una prefectura?

Una de las formas de aproximarse a esas preguntas es para Teresa el volver a mirar el cadáver a través de los periódicos de la prensa roja en México que hacen eco y difunden el mensaje político de muerte del narcotráfico. Es un tipo de representación de la realidad que busca explotar el morbo y el horror mediante la exposición explícita del cadáver del narco y que construye una suerte de espectáculo que tiene objetivos precisos y de sesgo necro político. Así lo afirma Nuria de Grammont (2016):

“El extremo también se sitúa en su dimensión pública, es decir, en el espectáculo que genera, en el consumo visual de una audiencia y el efecto que produce en ésta. La eficacia y contundencia en la recepción de estas instalaciones del terror depende de un filtro mediático para ganar el acceso a un mayor auditorio y asegurar su injerencia en la sociedad. Estas escenografías del crimen existen para ver y ser vistas desde una perspectiva de control panóptico al estilo foucaultiano” (de Grammont, 2016)

Nuevamente Margolles demuestra que ante un tipo de uso del cadáver en la esfera pública con fines didácticos y de inyección social de terror, su propio trabajo –tan

marcado por el uso de la materia orgánica del cadáver- se desvía y evita el manejo y contacto con la materia orgánica, ni del mismo cadáver en cuestión ni de nada que estuvo literalmente en contacto con él. Por el contrario desarrolla, como vimos también en *Decálogo*, mecanismos nuevos que buscan referirse a los métodos de expansión del mensaje de miedo.



2. ESTADO DE EXCEPCIÓN Y SEGREGACIÓN EN LA OBRA DE TERESA MARGOLLES.

El segundo capítulo de esta investigación se propone como continuación de la ruta interpretativa propuesta desde el inicio. La incorporación del cuerpo vivo en los procesos y obras artísticas de Teresa Margolles se presenta mediante un proceso de entendimiento del cuerpo desde el cadáver. De ese modo, el capítulo uno buscó demostrar – además de la visibilización de una necropolítica en la obra de la artista- que el cuerpo asesinado como objeto de estudio de Margolles derivó en la identificación de la artista de un cuerpo social vulnerable y expuesto a la muerte.

Para esta sección es importante el desarrollo del concepto de segregación que va a permitir entender el espacio que alberga a aquellas poblaciones que han sufrido, de diferentes maneras, de algún tipo de fragmentación que las ha descolocado de la sociedad. Desde el marco teórico inicial se ha presentado un tipo de Estado moderno cuyas funciones normalizadoras y homogeneizadoras de la vida y de las poblaciones determinaron que el envés del lema del “hacer vivir” biopolítico ha sido el “dejar morir” o el arrojó a la muerte. Este arrojó implica, para esta sección, la búsqueda de la claridad del espacio de segregación en vías a determinar cómo el trabajo artístico de Teresa Margolles ha implicado la elaboración conceptual, estética y formal sobre ese espacio entre la vida y la muerte. Se propone que la artista investiga la formalización en su obra de una suerte de espacio de excepción que alberga poblaciones marginadas y segregadas cuya vida se encuentra en alto riesgo. La identificación y trabajo con cuerpos que pertenecen a este sector de segregación implica también la construcción entre líneas de un mapa de segregación que la artista evidencia con su cuerpo de trabajo.

2.1.El estado de excepción y la supervivencia. Marco teórico.

Foucault definió la biopolítica como la inclusión de la vida en los mecanismos y cálculos del poder estatal. Como ya se ha presentado en el marco teórico, estos procesos implicaron la comprensión del cambio que representó pasar del antiguo principio soberano de poder de matar en defensa del territorio hacia el nuevo derecho de hacer vivir a las poblaciones, en virtud de las cuales se extendió el poder político del nuevo tipo de soberanía. Dicho cambio es situado temporalmente por Foucault hacia los inicios de la modernidad. La organización del poder sobre la vida se desarrolló alrededor de dos conceptos que Foucault identificó como los receptores de las intervenciones y nuevas regulaciones gubernamentales. Estos son las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población. “La vieja potencia de la muerte, en la cual se simbolizaba el poder soberano, se halla ahora poderosamente recubierta por la administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida”(Foucault, 2012, p.132). De este modo explica que la nueva estrategia de los estados pasa de la defensa de la soberanía hacia la defensa y el cuidado de la masa biológica. Sobre esta última, el poder calcula y gestiona el nivel de la vida, de la especie, de la raza y de los fenómenos masivos de la población.

Tanto Foucault (2012) como Mbembe (2011) explican que las cesuras biológicas¹³ que han buscado determinar *el continuum biológico* de una población han sido las causas fundamentales para entender el lado más violento y peligroso del poder biopolítico. La segregación racial que esta forma de separar lo biológico implica es la que resalta el lema del nuevo ejercicio de poder biopolítico que describió Foucault: “podría decirse

¹³ Explicadas en el marco teórico de este trabajo. Se refieren a las separaciones por diferencia racial aplicadas las masas biológicas.

que el viejo derecho de hacer morir o dejar vivir fue reemplazado por el poder de hacer vivir y arrojar a la muerte” (2012, p 130).

Se busca con interés, la definición de las diferentes formas de segregación y el modo como, particularmente Mbembe y Agamben, han desarrollado sus ideas para presentar nociones que van más allá de la descripción histórica y política de la fragmentación y segregación racial que ha formado parte de la constitución de los estados modernos, y que Foucault planteó en primera instancia en su definición de biopolítica. El *dejar morir* o arrojar a la muerte implícito en el hacer vivir biopolítico es el tema de esta sección.

Tanto Achille Mbembe como Giorgio Agamben han desarrollado, basados en las definiciones y conceptos de biopolítica propuestos por Foucault, investigaciones en donde sitúan las condiciones en las cuales este envés del poder de hacer vivir, el dejar morir, ha tenido cabida y desarrollo sobre los cuerpos y las poblaciones. Para ambos autores, este poder político de arrojo a la muerte ha sido posible- para sus casos paradigmáticos de necropoder o tanatopolítica- mediante la figura del estado de excepción. El estado de excepción es actualmente definido como “el estado que declara el gobierno en el supuesto de perturbación grave del orden y que implica la suspensión de ciertas garantías constitucionales” (RAE). Sin embargo, los autores mencionados plantean condiciones para definir los alcances de la figura del estado de excepción en relación con sus efectos sobre el cuerpo y la condición humana.

Mbembe explica el colonialismo tardío en África para sugerir las formas como los regímenes políticos actuales obedecen al esquema de “hacer morir”. Sus teorías de necropoder perfilan una nueva forma de control que él sitúa desde el periodo colonial y que refiere a una desestructuración de los conceptos de vida y de muerte así como al silenciamiento del cuerpo como parte de la cosificación del ser humano propia del

capitalismo. Se considera de sumo interés el concepto sobre el devenir-objeto del cuerpo y del ser humano, que Mbembe explica como “la subordinación de cada cosa a la lógica impersonal y al reino del cálculo y de la racionalidad instrumental” (Mbembe, 2011, p.25)

La figura del estado de excepción de las colonias se caracteriza por haber sido deliberadamente distinta a la de los estados modernos europeos. En ellas nunca se aplicó la ley como en occidente. Mbembe identifica un poder que introdujo el racismo de manera radical a las colonias y que trató a sus habitantes como salvajes e inferiores, y cuya inmadurez histórica justificó el régimen colonial despojado de derechos individuales de los colonizados. Para él, el máximo ejemplo de experimentación biopolítica reside en la figura del esclavo en donde sitúa además el paradigma sobre la emergencia del terror moderno, y lo define en relación a la anulación de la vida del cuerpo: “el esclavo es, por tanto, mantenido con vida pero mutilado en un mundo espectral de horror, crueldad y desacralización intensos.” (Mbembe, 2011, p.33)

En este contexto la soberanía se define en función de su capacidad para definir quién importa y quién puede ser sustituible. En esta sección se busca definir el espacio de segregación que ha sido separado de las consideraciones vitales de bienestar de las sociedades modernas. En relación con esto Mbembe vuelve a citar a Foucault para enfatizar en el poder político que opera sobre la base del concepto de división.

“En la formulación de Foucault, el biopoder parece funcionar segregando a las personas que deben morir de aquellos que deben vivir. Dado que opera sobre la base de una división entre los vivos y los muertos, este poder se define en relación al campo biológico, del cual

toma control y en el cual se inscribe. Este control presupone la distribución de la especie humana en diferentes grupos, la subdivisión de la población en subgrupos, y el establecimiento de una ruptura biológica entre unos y otros.” (Mbembe, 2011, p.21)

En ese mismo sentido se busca situar la forma como la definición del estado de excepción formulado por Agamben permite entender la exposición de la vida ante el poder de muerte a través de operaciones de segregación y posterior separación o apartamiento. Para él, la estructura jurídico política del estado de excepción crea un espacio en donde todo está permitido, se suprimen leyes y se instauran nuevos tipos de concreción del poder, todo dentro de un marco de legalidad jurídica. Agamben encuentra en este tipo de estructura jurídico-política el ejemplo a través del cual en los campos de concentración del régimen Nazi se pudieron cometer lo que él consideró el mayor y más tenebroso ejemplo de experimentación biopolítica de la modernidad: los campos de concentración. Es a partir de este ejemplo que Agamben plantea el concepto de normalización contemporánea del modelo de excepción que esta investigación pretende usar para el establecimiento de una suerte de tierra de nadie en donde se afecta la vida y los cuerpos segregados.

“Los nazis no hicieron más que servirse de una figura jurídica, la del estado de excepción, para crear un espacio en el que todo estaba permitido, donde no había delitos porque no existían leyes. Intenté comprender Auschwitz como modelo, no como hecho histórico. Y ese modelo, el del estado de excepción, es el que se está convirtiendo en norma. Ahí está Guantánamo o están los *sin papeles*, una teórica

excepción que es moneda común.” (Recuperado de <http://textosfil.blogspot.pe/2011/02/giorgio-agamben.html>)

Además de proponer la figura legal-jurídica y su trasfondo político, Agamben propone que el estado de excepción se aplica también a las condiciones por las cuales la vida misma se ha visto afectada por esta figura. En *Homo Sacer, el poder soberano y la nuda vida*, el autor analiza cómo las leyes y la legislación se involucran en las definiciones mismas sobre la vida y la muerte en el ámbito médico. A través del ejemplo del Ultra Comatoso (muerte cerebral) -o de la muerte en vida médica definida por la ley moderna- señala con precisión las fronteras biopolíticas que finalmente buscan ser definidas mediante normas, y dice que “hoy ‘vida’ y ‘muerte’ no son propiamente conceptos científicos, sino conceptos políticos que, en cuanto tales, solo adquieren significado preciso por medio de una decisión” (Agamben, 1998, p.208)

Para Agamben (1998) el espacio de excepción de la vida se ejemplifica a través del tratamiento científico desde las salas de reanimación del hospital en donde

“El NEOMORT, el ULTRACOMATOSO y el FAUX VIVANT fluctúan entre la vida y la muerte” (1998, p.209), para él esto delimita un espacio análogo a la figura del estado de excepción. Se trata de “un espacio de excepción en que aparece en estado puro una nuda vida totalmente controlada por primera vez por el hombre y su tecnología” (Agamben, 1998, p.209)

De este modo Agamben propone mostrar la distinción entre la zoé, o el simple hecho de vivir, de la bios que es la forma de vivir propia de un grupo, es la vida política del ser humano. Agamben propone desde la definición de biopolítica de Foucault que la inclusión de la zoé -o de la vida natural- a la política y al poder significó una “animalización del hombre llevada a cabo por medio de las más refinadas técnicas políticas” (Agamben, 1998, p.12). Esta inclusión es para el autor un acontecimiento decisivo de la modernidad ya que marca “una transformación radical de las categorías político-filosóficas del pensamiento clásico” (Agamben, 1998, p.13). Se considera de vital importancia entender los conceptos que propone Agamben pues la politización de la nuda vida se convierte para el autor en la “tarea metafísica por excelencia en la cual se decide acerca de la humanidad del ser vivo hombre” (1998, p.17)

El punto más importante de estas ideas reside en la forma como se busca explicar que la antropología moderna –y en relación a la teoría biopolítica presentada- funciona excluyendo de la humanidad y del hombre al mismo hombre, animalizándolo. Se trata de un tipo de operación que aísla lo no-humano en el mismo hombre. Se despoja al ser humano de su humanidad, de sus derechos y de sus capacidades como ente social y político (bios) y se le reduce a un ser-cuerpo con funciones biológicas (zoé). Para Agamben el ejemplo de este proceso ha sido explicado mediante la figura del *Muselmann* dentro de los campos de concentración Nazis. En *Homo Sacer III, Lo que queda de Auschwitz* presenta estos conceptos desde la profundización del interior del campo de concentración en donde el *Muselmann* era el nombre que se le dio en el lenguaje de jerga del campo,

“...al prisionero que había abandonado cualquier esperanza y que había sido abandonado por sus compañeros. No poseía ya un estado de conocimiento que le permitiera comparar entre el bien y el mal, espiritualidad y no espiritualidad. Era un cadáver ambulante, un haz de funciones físicas ya en agonía” (Agamben, 2009, p.22)

Agamben propone la figura del *Muselmann* como paradigma del resultado más terrorífico del experimento biopolítico nazi. El verdadero horror del campo reside en la experimentación de la humanidad misma en donde la moral y la dignidad del hombre se han puesto también en duda. Este es el no-hombre que plantea mirar el autor, un ejemplo en el que la humanidad del hombre se separa y se distingue de su humanidad biológica.

“El sentimiento último de pertenencia a la especie no puede ser en ningún caso una dignidad. Al contrario, que se puedan perder dignidad y decencia más allá de toda imaginación, que siga habiendo todavía vida en la degradación más extrema: este es el mensaje atroz que los supervivientes llevan a la tierra de los hombres desde el *campo*” (Agamben, 2009, p.71).

Para Agamben, en el ejemplo del *Muselmann* se personifica la conversión del hombre en no-hombre y se sitúa el límite de una ética y una forma de vida que queda como resto una vez que la dignidad se acaba. En el despojo de la vida de sí misma se encuentra la catástrofe del sujeto, se trata de su anulación como ser político. También Mbembe señala este problema al hablar del esclavo y de su anulación en vida: se refiere al despojo de su opinión y de su pensamiento. Pero también Agamben anota esta

anulación del ser en relación a su incapacidad de dar testimonio de su naufragio social. A esto Agamben (2009) se refiere cuando califica al *Muselmann* como el “secreto intestimoniabile” del campo, aspecto que agrega horror al experimento biopolítico del campo de concentración. Ese espacio entre la vida y la muerte en que se encuentra el *Muselmann* es el espacio último de la supervivencia, es un espacio en el que Agamben dice no poder definir vida ni muerte, es un tercer espacio intermedio¹⁴. Para el autor, el *Muselmann*

“Se presenta como el no-vivo, como el ser cuya vida no es verdaderamente tal; pero, en otro, como aquel cuya muerte no puede ser llamada muerte, sino sólo fabricación de cadáveres. En definitiva, pues, como inscripción en la vida de una zona muerta y, en la muerte de una zona viva.” (Agamben, 2009, p.84)

En la ruta de segregación que parte desde las definiciones de biopoder de Foucault, Agamben propone el *muselmann* como el fin de un recorrido que se inicia a partir del análisis de un ejemplo de Estado totalitario moderno específico, el régimen nazi, en el cual encuentra la definición de lo que él denomina tanatopolítica. “Una absolutización sin precedentes del biopoder de hacer vivir se entrecruza con una no menos absoluta generalización del poder de hacer morir, de forma tal que la biopolítica pasa a coincidir de forma inmediata con la tanatopolítica.”(Agamben, 2009, p.87). Esta palabra designa el mismo poder de muerte que esta investigación relaciona con lo que Mbembe llama Necropoder. Achille Mbembe, al definir el necropoder también ha mencionado como

¹⁴ Esta investigación propone denominar el tercer espacio a un tipo de espacio que se caracteriza por encontrarse en un umbral entre la vida y la muerte, un espacio a donde pertenecen las poblaciones segregadas.

paradigma la forma como se logró concretar el poder de muerte en el régimen Nazi: su peligrosidad radicó, para Mbembe, en la nefasta combinación en un solo Estado de un régimen mortífero, racista y suicida a la vez. Sin embargo, la ruta de Agamben y su importancia para esta investigación reside no solo en señalar el poder de muerte del régimen nazi sino a la fabricación del espacio de excepción de la vida. Agamben encuentra en los campos de concentración los ejemplos concretos que dan cuenta de la forma como la fragmentación biológica racial dio inicio a una agenda de terror cuyo objetivo fue empujar los límites de la vida a su máximo espacio de degradación,

“Separando a cada vida de sí misma, marca el paso del ciudadano al *staatsangehörige* de ascendencia no aria, del no ario al judío, del judío al deportado y, por último, del judío deportado más allá de sí mismo al *muselmann*, es decir de una nuda vida inasignable e intestimoniable.”
(Agamben 2009, p.164)

2.2.La supervivencia, el espacio entre la vida y la muerte

La supervivencia como condición del espacio entre la vida y la muerte se enfatiza en esta investigación en la importancia de la propuesta de Agamben quien propone, a través de la figura del *Muselmann*, aquel espacio en donde el autor ilumina y visibiliza la separación entre la vida y la muerte en una zona de nadie: un tercer espacio a donde ha llegado a sobrevivir el no-hombre que ha sido separado de la sociedad y luego de su propia humanidad y a quien solo le restan funciones orgánicas y vitales,

“A la luz de las consideraciones precedentes, entre las dos fórmulas se insinúa una tercera, que define el carácter más específico de la

biopolítica del siglo veinte: no ya *hacer morir* ni *hacer vivir*, sino hacer *sobrevivir*. No la vida ni la muerte, sino la producción de una supervivencia modulable y virtualmente infinita es lo que constituye la aportación decisiva del biopoder de nuestro tiempo” (Agamben, 2009, p.162)

Es en el *Muselmann* en donde el autor sitúa el rincón a donde la modernidad y su esencia biopolítica –y el poder de muerte implícito en ella- ha empujado al cuerpo segregado, separado y arrojado hacia la muerte. El experimento biopolítico al que refiere el autor actúa sobre los operadores del ser que resulta transformando y desarticulando al sujeto hasta un punto límite.

Se interpreta este ejemplo como un modelo para entender una condición normativizada en la actualidad política. Se trata de un modelo que se desea usar y aplicar en esta sección para entender el espacio de segregación y su funcionamiento así como sus efectos sobre quienes habitan ahí. Este espacio se define como un espacio entre la vida y la muerte, en donde sus habitantes, los arrojados a la muerte, deben sobrevivir.

En este tercer espacio el sujeto pierde sus derechos y su importancia como ente político. Para Agamben pierde incluso su capacidad de dar testimonio de su nuevo no-estatus. Allí se encuentra un cuerpo cuya vida ya ha sido separada, descalificada y no apta para ser considerada dentro de la totalización de las estructuras del poder moderno que requiere de los cuerpos dóciles que fabrica.

“En particular, el desarrollo y el triunfo del capitalismo no habrían sido posibles, en esta perspectiva, sin el control disciplinario llevado a cabo por el nuevo biopoder, que ha creado, por así decirlo, a través de una

serie de tecnologías adecuadas, los “cuerpos dóciles” que le eran necesarios” (Agamben, 1998, p.12).

El biopoder implica el desarrollo de una serie de técnicas políticas por medio de las cuales el Estado integra en su labor el cuidado de la vida natural –la *zoé* (Agamben)-, pero esto deriva indefectiblemente en que ese cuidado implica separar, marginar, exponer a la muerte y matar. Quien no pertenece a la agenda gubernamental debe sobrevivir en un espacio normalizado de excepción que reduce derechos y anula identidades. “La ambición suprema del biopoder es producir en un cuerpo humano la separación absoluta del viviente del hablante, de la *zoe* y el *bios*, del no – hombre y del hombre: la supervivencia.” (Agamben, 2009, p.163)

Este espacio tercero de excepción de la vida es un área silenciada, que representa el “*arcanum*” (Agamben) del poder biopolítico. Se define entonces un espacio ocultado que los aparatos de poder y sus medios de representación oficiales no deben discutir ni considerar. Se trata de un apartamiento deliberado.

Estas zonas de segregación, en donde la condición de espacio de excepción se ha vuelto la norma (Agamben), son consideradas por Mbembe como características de sociedades que pertenecen al tercer mundo y con historias de colonización. Para el autor es ahí donde se pueden visibilizar con más claridad. Mbembe también menciona las zonas fronterizas entre tercer mundo y primer mundo en donde los márgenes de las sociedades de bienestar albergan a los parias que define como “seres invisibles que habitan los no lugares cuya vida está en manos del necropoder” (Mbembe, 2011, p.26).

El tercer mundo, y el caso específico de los países latinoamericanos, sufren además de los efectos del neoliberalismo global que ha permitido el crecimiento de la pobreza

extrema y de la precarización laboral y de las condiciones de vida. La incorporación de los cuerpos al mercado neoliberal significa su uso desregulado a modo de mercancía, especialmente como mano de obra barata que, como dice Sayak Valencia (2010), es “mano de obra cuasi esclavizada” en donde los derechos de propiedad sobre el cuerpo quedan deformados.

2.3.El espacio de segregación en la obra de Teresa Margolles

Se ha propuesto el marco teórico presentado en relación al área político-geográfica que trabaja Teresa Margolles. El norte de México y sus ciudades son las que sufren del poder y del control de un estado paralelo ilegal que ha desencadenado una guerra entre bandas criminales por el poder de su propio mercado, el del narcotráfico. En ese contexto el estado de excepción en su definición técnica y jurídica es una figura habitual que permite al gobierno poder aplicar el uso de sus fuerzas militares en virtud de la lucha antidrogas. En este tipo de situaciones de crisis el estado de excepción según su definición formal “implica la disminución de los derechos individuales, la suspensión de leyes, y donde la vida se vuelve el objeto del poder” (Valencia, 2010, p.93).

He aquí el contexto específico y situado que trabaja Margolles y en donde se concluye la identificación de aquellas poblaciones en estado de vulneración extrema para efectos de análisis y observación de su obra. El tercer espacio (espacio entre la vida y la muerte a donde pertenecen las poblaciones segregadas) a desarrollar para el caso del trabajo de Teresa implica la observación del cuerpo vivo segregado en las condiciones de precarización existencial determinadas por los factores presentados en el marco teórico de esta sección. Se trata de un espacio específico en donde ocurre un silenciamiento del cuerpo arrojado a la muerte. Se busca identificar un espacio de segregación real que la

artista visibiliza con su obra y que esta sección buscará evidenciar. Se propone que Margolles incorpora el uso del cuerpo vivo segregado en su trabajo para mostrar a quienes han sido arrojados a la muerte, construyendo así un espacio entre la vida y la muerte en donde ella identifica cuerpos con quienes trabajar en sus proyectos artísticos. Se pretende demostrar esto mediante la aplicación del marco político y teórico que explica las características del estado de excepción jurídico pero sobre todo se busca utilizar las nociones propuestas por Agamben sobre la aplicación de la figura del estado de excepción a la vida y a la condición humana. El cuerpo arrojado a la muerte o segregado sufre, bajo la piel, de un tipo de separación que también cuestiona su propia humanidad. Más allá de la forma como el Estado puede colocar una población bajo las no-leyes del estado de excepción, es importante para esta sección entender el trasfondo individual de la normalización del estado de excepción como modelo. También se considera imprescindible entender los efectos del concepto de estado de excepción de la vida y del cuerpo (Agamben), es decir, del estado de excepción como concepto de condición sobre la humanidad que afecta directamente al individuo desestabilizando su existencia.

En el contexto presentado en el párrafo anterior se presenta ahora un tipo de cuerpo que no tiene valor. El análisis del Necropoder y su relación con el capitalismo tardío de Mbembe permite entender las formas en que las fuerzas económicas e ideológicas han reificado y mercantilizado el cuerpo convirtiéndolo en una mercancía más que puede ser desechada. El capitalismo contemporáneo organiza su acumulación de capital como un fin absoluto “que prevalece por encima de todo” (Valencia, 2010, p.27).

En virtud del uso de un cuerpo capaz para el sistema político-económico, las personas se convierten en un conjunto de fuerzas sustituibles. Se identifica la vulneración de los

cuerpos débiles, baratos, precarizados e incapaces desde la política de estado cuya inserción en el sistema económico global ha fulminado este sector.

Este es el arrojo a la muerte propio del sector marginado y segregado que se visibiliza en la obra de Teresa Margolles y que esta sección analiza. Se trata ahora a los cuerpos vivos vulnerados. Este es un cuerpo además controlado y violentado por el poder de muerte del narcotráfico y del crimen organizado del norte de México, en donde la artista ha concentrado su obra en los últimos años. Como se ha presentado en la sección primera de esta investigación, Margolles ha trabajado desde el cuerpo asesinado para terminar descubriendo a las víctimas potenciales y a las poblaciones en riesgo de la violencia criminal. Sin embargo, el arrojo a la muerte de dichas poblaciones también responde a factores políticos y gubernamentales. Se propone que Margolles escoge problemáticas que denuncian simétricamente tanto al poder institucional como al poder ilegal del narcotráfico.

A diferencia de la sección anterior en la que se observó su trabajo en directa señalización del peso de la muerte del entramado capitalista a través de un profundo análisis del cadáver en su aspecto social y de la morgue como plataforma de estudio de la violencia, esta sección muestra el interés de Margolles por el tercer espacio de la vida precarizada y anulada de sus derechos. Se propone su obra como una búsqueda de comprensión de las relaciones entre cuerpo y poder en la sociedad.

Proponer una lectura sobre el espacio entre la vida y la muerte en la obra de Teresa Margolles implicaría revisar casi toda su obra, en la medida que su práctica artística ha buscado constantemente confrontar al espectador con la muerte violenta y el cadáver. Para ello dejó tempranamente de buscar mostrar explícitamente el cuerpo muerto para pasar a trabajar con las materias orgánicas y los residuos corporales del cadáver para

construir modos de invadir los espacios de exhibición de arte con dichos residuos. Con esta forma de accionar se podría decir que el espacio de exhibición y los espectadores de sus obras y sus cuerpos han enfrentado directamente la materialidad del cadáver – como son los casos de obras como *Lengua*, *Caída Libre*, *127 Cuerpos*, en donde la materia sacada de la morgue está presente en el espacio de exhibición sin filtros-. Pero además las audiencias de la obra de Margolles han enfrentado también la espectralidad del cadáver, como es el caso de *Vaporización* y sus secuelas *Aire* y *En el Aire* además de las telas impregnadas de sangre y fluidos de su muestra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, obras cuya reducción y casi anulación matérica buscan evocar un fantasma de muerte que la artista hace retornar a las salas de exhibición como presencias casi invisibles, espectrales.

Sin embargo, este capítulo no busca exclusivamente describir el modo como las obras de Margolles confrontan a lo “material- cadavérico” (Medina) a las audiencias dentro de los espacios de exhibición – espacios que definitivamente se convierten en metáforas del umbral entre la vida y la muerte. Esta sección tiene como objetivo mostrar la forma cómo la artista identifica, desde su experiencia en la morgue, el tipo de grupo social que está abiertamente más expuesto a la violencia y a la muerte violenta. Se trata de los muertos en vida cuya precarización existencial ha devenido en riesgo, en arrojamiento a la muerte. Se propone el análisis de obras que incorporan en los procesos y en las obras mismas de la artista a los cuerpos vivos que pertenecen a este sector marginado y cuya estancia vital está en riesgo, son las víctimas potenciales de la muerte violenta. Se ha propuesto, hacia el final del primer capítulo que esta identificación ocurre inicialmente en la morgue, lugar en el que el intenso trabajo de Margolles le permitió conocer quién muere y quién no, cuando se trata de asesinatos y muertes violentas. La artista no solo se ha preguntado quién decide sobre la vida sino que además ha descubierto quiénes en

vida se encuentran en riesgo al pertenecer a una zona intermedia entre la sociedad de bienestar y la muerte. Se propone que el acercamiento de la artista al cuerpo vivo y su incorporación en su obra significa una extensión de su visión de la muerte violenta hacia la vida. Margolles observa y usa estos cuerpos como seres “muertos en vida”. Se trata del desplazamiento del concepto de espectralidad hacia la materialidad corporal del cuerpo degradado en vida. Es como si el fantasma de la muerte se hubiera encarnado en sus próximas víctimas. Esos son los cuerpos que va a señalar Margolles, estableciendo así un mapa de segregación específico en su obra. Se verán cuatro proyectos de la artista en esta sección que serán analizados en pares. El objetivo de cada par de obras analizadas es mostrar cómo en ellas se evidencia el paso del interés por establecer en la obra misma una definición propia del estado de excepción, vinculando vida y muerte en un entramado ambiguo, para luego ver el paso definitivo al uso exclusivo del cuerpo vivo.

Se busca analizar la inclusión del cuerpo vivo en la obra de Teresa, aspecto que para este punto de la ruta propuesta en esta investigación significa el pensamiento del cuerpo segregado a través del cadáver. Esta incorporación en la obra de Margolles no solo la aleja cada vez más del trabajo directo y exclusivo con el cadáver y sus materias residuales, sino que implica un desplazamiento de su observación a los problemas sociales alrededor del cadáver y de la muerte violenta hacia un análisis cada vez más evidente sobre los problemas del cuerpo vivo que pertenece a los sectores más explotados y menos visibles de la sociedad. La artista pasa a trabajar las problemáticas propias del biopoder. Se trata entonces de la señalización de la zona de excepción tercermundista y precarizada cuyos cuerpos son necesarios en la obra de la artista para poder pensar y cuestionar “la unidireccionalidad de las normas políticas y económicas” (Valencia, 2010, p.197) de la economía global y su relación con el poder. Se busca

también mostrar la construcción “entre líneas” en su obra de un mapa de segregación que involucra distintos ejemplos de sujetos cuya vida resulta ser una muerte en progreso.

La acción *Grumos sobre la piel* (2001) tuvo lugar en una calle de Barcelona y se exhibió posteriormente como registro en fotografías. Implicó nuevamente el uso de la grasa recogida de los recipientes que sirven para hervir los cadáveres para separar carne de huesos en la morgue. Son procesos que sirven para su posterior uso por estudiantes de medicina. Teresa usó esa grasa recogida para esparcirla sobre el torso desnudo de Mohamed, un traficante de drogas e inmigrante marroquí que conoció en Barcelona.

“Conocí a Mohamed, un traficante de drogas marroquí. Le pedí que me ayudara a hacer mi trabajo. Él estaba completamente consciente del origen del material que usaría. Fui a una pequeña Plaza algo vacía con él y dos amigos. Me puse un par de guantes, y unté la grasa en Mohamed. Extendí toxinas en su torso desnudo, restos de seres humanos que habían sido asesinados, olvidados, reciclados” (Margolles en Felix 2003: 182).



(Fig. 34) Grumos sobre la piel, Barcelona, Junio 2001. 4 fotografías a color

46.5 x 46.5 cm c/u

Las imágenes que quedaron como registro de la acción dan cuenta del proceso mediante el cual todo el torso del cuerpo de Mohamed fue cubierto, de modo que se aprecia el torso de frente, de perfil y de espaldas en cuatro tomas. Además del torso se ve una mano que lleva puesto un guante quirúrgico ejecutando la acción, es la mano de Teresa. La artista cuenta que, a cambio de este proceso, Mohamed recibió un pasaje de regreso a Marruecos.

Grumos marca el final del tabú del contacto con el cadáver (Kristeva, 1998), una solución que concreta finalmente la intensa búsqueda que desde Semefo estuvo rondando cada proyecto en función al uso de materia orgánica propia de los procesos de descomposición del cadáver y su confrontación con los vivos. Sin embargo, estas consideraciones son superficiales en la medida que el trabajo en solitario de Teresa hacia este punto de su carrera implica más que la simple fusión de materia de cadáver en contacto directo con un cuerpo vivo.

Se propone primero una lectura sobre el cuerpo vivo escogido, Mohamed, quien pertenece a dos grupos sociales absolutamente al margen y en riesgo y cuya designación por parte de la artista es altamente significativa. Siendo un traficante menor de drogas, Margolles recurre nuevamente al mundo criminal y a la economía del narcotráfico para el cual Mohamed es un miembro de importancia casi nula. Es un marginado dentro del mismo sistema criminal cuyo cuerpo es materia sacrificable. Para la sociedad es un delincuente empobrecido que vive al margen del sistema económico y social pero, más importante aún, es racialmente “otro”. Siendo un inmigrante marroquí en Barcelona, Margolles incorpora a su trabajo a un sujeto que sufre en carne propia serios problemas de movilidad individual y libertad restringida por causa de las políticas de migración y controles fronterizos relacionados al control de la identidad nacional de España. La cesura biológica (en este caso en referencia al racismo, la nacionalidad y el control migratorio) que las teorías de bio y necropoder han mantenido como eje de la marginación y de la segregación como política de estado, es ahora un elemento significativo en esta obra de Teresa.

Margolles escoge este cuerpo para que la piel sea el soporte y el filtro para una fusión sin precedentes en su obra, la del residuo cadavérico que pertenece a un grupo anónimo de los NN de la morgue ingresando al sistema corporal aún vivo de un cuerpo que vive en las sombras del resto social. Como ya se ha analizado previamente, los NN de la morgue representan el abandono social pero también la pobreza extrema de miles de familias que prefieren dejar a sus muertos en la morgue por no poder costear un funeral. Si la obra de Teresa se ha caracterizado por insistentemente aludir al resto o al residuo, en esta acción involucra dos tipos de restos que se encuentran en el filtro de la piel porosa de Mohamed y que juntos parecen crear un nuevo tipo de ser. Se trata de la vida que habita inscrita en una zona de muerte, mientras que al mismo tiempo la artista

propone la muerte inscrita en una zona viva. Se considera esta fusión una directa alusión a lo que representa el muerto en vida del ejemplo *muselmann* de Agamben, en relación a la apertura de un espacio tercero que no es vida ni muerte y es ambas a la vez. Una suerte de cuerpo en estado de excepción.

Al intercambiar esta invasión al cuerpo de Mohamed por un pasaje aéreo como forma de pago, Margolles aplica una estrategia que también ha sido característica esencial del trabajo del artista español Santiago Sierra (Madrid, 1966). Es una estrategia de proceso artístico que busca evidenciar el trabajo sin sentido mediante la explotación laboral que es el principal problema que afecta a los inmigrantes del mundo y que además cuestiona la validez de la fuerza de trabajo como algo digno.

Santiago Sierra ha dedicado gran parte de su obra a la confrontación del concepto de trabajo en el mundo de la economía del capitalismo global centrándose en los sectores humanos más explotados. Desde el año 1999 ha desarrollado proyectos en los que ha pagado el salario mínimo o con dosis de drogas –en el caso de drogadictos contratados– para realizar trabajos absurdos, muchos de ellos dentro de las mismas galerías de arte y museos. Entre otras labores, ha pagado a personas para sostener muros inclinados en las galerías de arte, para bloquear la entrada a un museo, para permanecer en una caja dentro de una fiesta y para limpiar zapatos a personas en la calle sin su consentimiento. El ejemplo que se considera más relevante en relación a varios aspectos paralelos a *Grupos sobre la Piel* de Margolles, es *Línea de 160 cm Tatuada a Cuatro Personas*. Esta obra se presenta como un registro documental de una acción realizada en El Gallo de Arte de Salamanca en diciembre del año 2000. Para dicha acción Sierra juntó a 4 prostitutas adictas a la heroína y les pagó lo que costaba una dosis de heroína a cambio de que se dejen hacer un tatuaje en la espalda. Dispone a las 4 mujeres de forma lineal

dando la espalda a la cámara y manda tatuar una línea continua sobre las espaldas de las 4 mujeres.



(Fig.35)Video, proyección o monitor, blanco y negro, y sonido. 63 minutos dimensiones de visualización general variables. 2000.

Los tatuajes sobre los cuerpos no solo los uniformizan sino que marcan de manera permanente la realidad de su precariedad social e individual sobre la piel. Sierra actúa sobre los cuerpos en función de la reflexión sobre el trabajo y sus límites proponiendo una situación sumamente incómoda ante el espectador. En esta obra, el artista propone un concepto de trabajo que implica vender el cuerpo –aspecto que se resalta sobre la selección de las mujeres, que son prostitutas- y alza la pregunta sobre la ubicación del valor humano y la dignidad de las personas en el sistema de intercambio económico. La vida misma se pone en cuestión cuando, para intereses de terceros se expone a personas realizando trabajos inútiles y degradantes.

Se propone que las obras presentadas de Sierra y Margolles presentan la idea de trabajo como una metáfora de una degradación de la vida y del cuerpo a partir del enfoque en el trabajo directo con cuerpos vivos que pertenecen a sectores altamente marginados y expuestos a la explotación laboral. Al escoger dichos cuerpos como “trabajadores” de sus obras los artistas ponen en discusión la elección de los trabajadores mal pagados de la economía del mercado global y buscan señalar la persistencia de las diferencias entre

sectores segregados y no segregados. Se evidencia así no sólo a las víctimas de la segregación y de la degradación del sistema, sino que las estrategias de los artistas presentados implican la declaración del interés por encontrar en los cuerpos de estos sujetos el terreno donde se ejecuta la violencia. Ambos proyectos ejercen un tipo de agresión hacia los cuerpos –tanto en *Línea...* como en *Grumos*- los mismos artistas ejercen acción sobre la piel de sus elegidos poniendo en evidencia al cuerpo en el mismo sentido que Valencia explica en *Capitalismo Gore*, “por la brutalidad de la realidad económica y sus circunstancias, los cuerpos, los sujetos, la carne se vuelven centro, mercancía, intercambio” (Valencia, 2010, p.66)

La gran diferencia que marca la obra de Margolles es que *Grumos* no solo se trata de incorporar el cuerpo vivo segregado a la obra y señalar, mediante esa elección, a los sectores menos favorecidos y menos visibles. Esta investigación afirma que el aporte de Teresa radica en la intención de inscribir dicho cuerpo segregado en una zona de muerte y que dicho encuentro se sitúa en el cuerpo mismo, construyendo así un tercer espacio intermedio entre la vida y la muerte en un eje carnal-individual que lo concentra todo, afirmando que ese cuerpo-espacio es una construcción legitimada por y desde el poder. La propuesta de inclusión de muerte materializada mediante la grasa de cadáveres sobre el cuerpo vivo segregado se presenta como metáfora de una condena de la que Mohamed ya no puede escapar. *Grumos* vuelve literal el concepto de un imaginario social en torno a la concepción de un cuerpo no solamente degradado sino que ha devenido en el soporte físico en donde se inscribe la violencia y la muerte.

Margolles busca la materialización corporal de la muerte que ronda e invade los cuerpos segregados del sistema político, social y económico contemporáneo. La dimensión política de esta obra de Margolles reside en la manifestación de una política entendida desde el cuerpo. En el contexto de una modernidad y posmodernidad biopolítica, Teresa

propone repensar este concepto desde un contexto y un lenguaje propio en donde deja entendido que “la vigencia de la *política corporal* se basa en el hecho de que nuestros cuerpos son depositarios de todas las acciones” (Valencia, 2010, p.196). Se afirma que en este trabajo Margolles busca la construcción de una política corporal que evidencia la vulnerabilidad de los cuerpos aún con vida.

Si en obras como *Vaporización*, *127 Cuerpos*, o en la misma *Lengua*, Teresa ha buscado el desplazamiento de la muerte a los espacios del arte y ha confrontado al espectador al tabú del contacto con el cadáver creando en las salas de exhibición experiencias fantasmales, en *Grumos* es el mismo cuerpo señalado y escogido el que ahora se muestra como un ser real, alienado y que encarna, con su existencia en las sombras, la vida encerrada en un cuerpo espectral. El realismo corporal de Margolles en esta obra parece responder a la desviación del uso del espacio del arte como metáfora del umbral entre vida y muerte para pasar a mostrar la corporeidad de los vivos en su cruda realidad: es el cuerpo que aún vive el que debe ser urgentemente observado. Ya Valencia (2010) ha mencionado la emergencia del cuerpo arrojado a la muerte, “Necesitamos librar al cuerpo de los discursos mediales que lo espectralizan, mostrarlo en toda su contundencia e importancia. Si logramos reontologizarlo, podremos resemantizar el peso de la muerte en el entramado capitalista” (Valencia, 2010, p.198). Cabe aclarar que dentro del discurso de Sayak Valencia son los medios los que espectralizan la realidad que incomoda de modo que identifica este proceso como parte de una estrategia que vuelve difusos los problemas sociales de los menos favorecidos. Agamben ha discutido este proceso al presentar al *Muselman* a quien se empuja a un “espacio” indigno y deliberadamente silenciado y ocultado. En el caso del *Muselman* el espacio al que es empujado a la muerte se encuentra dentro del mismo sujeto, en su propio cuerpo y en la vida contenida en él.

Una de las intenciones más importantes de este capítulo es poder mostrar el desplazamiento de Teresa Margolles en su temática de trabajo. Se apunta a la demostración de los procesos por los cuales incorpora al cuerpo vivo en su obra. La ruta propuesta por esta investigación ha desarrollado una línea que demuestra el intenso trabajo de la artista sobre el cadáver, al cual se considera un detonante a partir del cual la artista comprendió la violencia social que desencadena la producción de muertes que ella misma conoció en la morgue de Ciudad de México. Se ha propuesto que desde su salida de la morgue y en la aplicación de sus derivas necro-urbanas Margolles se enfoca, cada vez más, en los problemas sociales que afectan a quienes ella identifica como víctimas potenciales, poblaciones e individuos que ocupan el espacio del residuo social en donde la vida se vuelve altamente vulnerable.

Para ello se ha presentado y analizado *Grupos sobre la piel*, pero se busca completar el análisis sobre el paso hacia el trabajo sobre el cuerpo vivo segregado en relación a su comparación con otro proyecto titulado *A Través*, 2011. Si *Grupos* busca la interacción del cuerpo vivo con el cadáver a través de su uso como soporte de la grasa recuperada de la morgue, en *A Través*, Margolles efectúa por primera vez un proceso de trabajo que se enfoca exclusivamente en el cuerpo vivo. Se plantea el análisis en pares: en esta selección de dos obras se pretende evidenciar cómo los mismos procesos y métodos de elaboración de la artista mutan de una intención inicial de investigación del cadáver hacia una clara señalización del cuerpo aún con vida del espacio social segregado.

En *A Través* (2011), presentada en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, Margolles decide efectuar una operación inusual en su práctica artística, escogiendo recuperar grasa corporal como material de trabajo pero, para este proyecto, sacada de cuerpos vivos. Teresa realiza una intervención en los vidrios de una de las salas del museo en donde adhiere la grasa recuperada de camisetas entregadas a jóvenes

escogidos por ella. Si esta sección se encarga de enfatizar en la construcción de un espacio de excepción en la obra de Margolles en el que la vida y la muerte ocupan, fusionadas, una zona de segregación, esta obra escogida muestra, además, el fuerte desplazamiento de la mirada de la artista hacia el cuerpo vivo cuya existencia está precarizada y silenciada.



(Fig. 36) Teresa Margolles, *A través* 2011, Sala Gamboa del Museo de Arte Moderno, México DF, diciembre 2011 a febrero 2012.

A través resulta de un trabajo directo de Teresa con jóvenes entre 20 y 30 años a quienes ella les otorga camisetas con la condición de que estas sean usadas durante sus actividades diarias y luego devueltas a la artista. Teresa misma cuenta en una entrevista sobre este proceso,

“Compramos 150 camisetas... las repartí en “prepas” populares pero también las repartí en zonas de alto riesgo pero de nivel (económico) más alto, de alto riesgo quiero decir jóvenes que incluso se dedicaban a vender drogas y ellos aceptaron también participar en esto”. Sobre todos los participantes como conjunto agrega: “todos estos jóvenes que de alguna manera han sido excluidos del proceso cultural del país, con los jóvenes con los que he trabajado son personas marginadas, de

preparatorias populares, en el DF de la zona de Iztapalapa o de Catepec”. (Museo de arte Moderno, 2012/02/23)

Según las cifras, el promedio de edad de los jóvenes con quienes trabaja Margolles este proyecto es el mismo que resulta más afectado por la violencia del narcotráfico, como explica el curador Daniel Garza-Usabiaga, “ya sea como occisos o como miembros reclutados por el crimen organizado” (Garza-Usabiaga, 2011).

Margolles enfatiza, además, en dos características específicas del grupo de jóvenes de este proyecto. Se trata de jóvenes de clase social baja, pobres, de la periferia de las ciudades que estudian pero también de jóvenes que se dedican a actividades ilícitas. Margolles aclara una postura en la que no discrimina al cuerpo marginado y agrupa sin distinciones a quienes considera vulnerables. Sobre esto dice que para ella “no hay muerte menor, todos los muertos, todos los asesinados han dejado familias, toda muerte es una tragedia” (Museo de arte Moderno, 2012/02/23) . Dentro del campo de investigación y señalización social de la artista, lo legal y lo ilegal conforman un mismo entramado de violencia cuando se es víctima de la segregación. Finalmente es la pobreza también una causa de que muchos jóvenes opten por una vida dedicada al narcotráfico, que dramáticamente ofrece posibilidades de ascenso social y económico.

El proceso por el cual la artista decide abandonar la grasa recogida de las bandejas de la morgue para pasar a recuperarla de la fuerza vital y de la fuerza de trabajo mercantilizada de cuerpos vivos segregados está relacionado a su propio interés por ahondar en lo social próximo a la muerte, en ese espacio intermedio entre vida y muerte. Ella misma lo relata así:

“Iba a hacer la misma pieza que presenté en Alemania, con grasa recuperada de las bandejas (de la morgue) pero pensando en las condiciones del país, no pude! Como les decía a ellos, esta es una pieza que era de ellos y para ellos. Era muy importante que ellos tuvieran conciencia de la vida, que tuvieran conciencia que esta pieza tiene que ver con el futuro, con ellos mismos pero hacia el camino de la vida.”

(Museo de arte Moderno, 2012/02/23)

Lo que Margolles agrega después de esto revela la manera como ella observa a estas poblaciones y confirma su interés por el concepto de muerte en vida que se apodera de estos jóvenes, “No sabemos si la gente que participó en este proyecto, cuántos ya no estén vivos, no? Cuántos ya no estén con nosotros, es por eso la idea del espacio vacío también, de la pérdida” (Museo de arte Moderno, 2012/02/23)

Este cambio radical en su forma de extraer los residuos corporales, ahora sacados del resto social arrojado a la muerte, implica una problematización de la biopolítica en la medida que se refiere a la forma como el gobierno no atiende las demandas ni las necesidades básicas de los más pobres así como fomenta la precarización laboral desde las legislaciones neoliberales. Margolles aplica ahora la denuncia sobre el sometimiento del cuerpo en vida desde el poder. Se trata de la muerte en vida de miles de jóvenes que sufren de marginación, segregación del Estado así como también sometimiento de parte de las organizaciones criminales. Nuevamente nos presenta un cuerpo que vive en una situación de excepción normativizada. Es un espacio silenciado en donde no se aplican los derechos individuales pero que para este proyecto se enfatiza en la condición de grupo humano, de poblaciones afectadas.

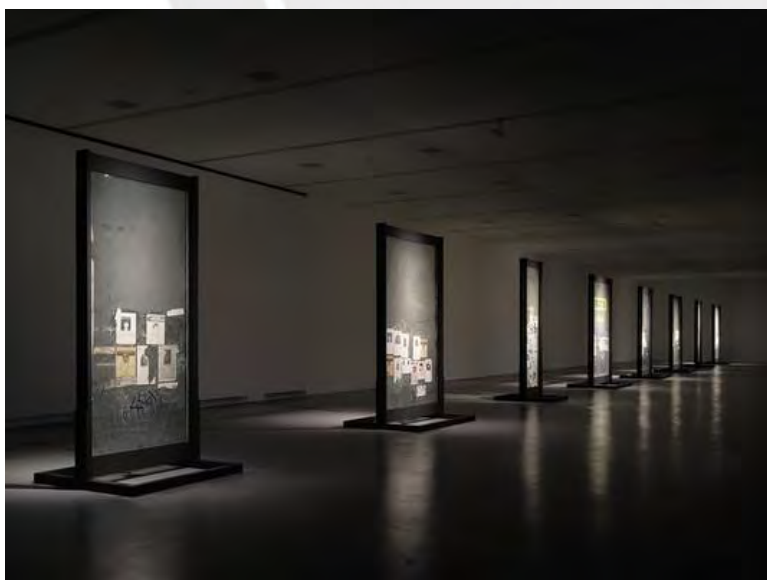
La operación con la que la obra se formaliza reconoce el cuerpo vivo fuera del espacio de exhibición pero su traslado al mismo implica su desestructuración simbólica, una manera de volver fantasma a personas que aún caminan con vida por las calles de la ciudad mientras que sus restos espectralizan su presencia en el Museo de arte. Margolles empuja la idea de su próxima muerte convirtiéndolos en una mancha que empaña y vuelve borrosa la nitidez de la vista al interior del espacio del arte. Este trabajo afirma además que Margolles aplica una suerte de mutación de sus propios procesos de señalización de muerte para indicar ahora su interés por lo que resta de vida en el espacio residual social. Esto se puede confirmar con el relato del curador Daniel Garza Usabiaga quien cuenta la acción que desarrolló en la misma sala de exhibición donde teresa presentó *A Través*,

“Dos días después de la inauguración, Margolles llevó a cabo la acción *El grito* en la misma sala de proyectos donde se encuentra su intervención. Para *El grito*, la artista trabajó con 50 jóvenes provenientes de la periferia del Distrito Federal, que aparecieron sin previo aviso en la sala y realizaron un grito breve pero ensordecedor y contundente, abandonando el espacio inmediatamente después de esta acción” (Garza-Usabiaga, 2011)

De esta manera Teresa refuerza la necesidad de escuchar y de mirar estos cuerpos, de visibilizarlos en una acción que parece intentar mostrar la frustración y el descontento de los jóvenes a los que se refiere. Tanto la instalación de grasa humana sobre los vidrios como el performance final definen el gesto conceptual y formal de Margolles de inscribir la vida en una zona de muerte. Se trata de una acumulación de personas vivas

que son convertidas en una fina capa fantasmal de una sala vacía. Es la vida inscrita en una zona de incertidumbre y vacío.

La Búsqueda (2014), es una muestra que presenta Teresa en el Migros Museum de Zurich. Se trata de una instalación sonora hecha con ocho paneles de vidrio trasladados desde las calles de Ciudad Juárez. Estos paneles habían servido de soporte de fotografías de personas desaparecidas, su disposición en el espacio público había determinado un punto estratégico para que los transeúntes pudieran ver las fotografías. Margolles traslada los vidrios al Museo Migros y les coloca estructuras de metal para que cada plano pueda estar de pie. Coloca así ocho paneles que muestran cada anuncio en papel fotocopia que contiene la información de cada desaparecida además de una fotografía. La sala estuvo deliberadamente oscurecida para dejar que solo un punto de luz enfoque cada panel, enfatizando en las fotocopias pegadas a los vidrios y demandando la cercanía del espectador. El sonido de fondo fue grabado del tren en movimiento que define los límites de la ciudad Juárez.



(Fig. 37) *La Búsqueda*, 2014. Instalación multimedia de sonido. Intervención con frecuencia de sonido en 8 paneles de vidrio transportados desde el centro histórico de Ciudad Juárez, México. El audio se grabó desde el tren que divide la ciudad y se transformó en frecuencias bajas. Migros Museum, Zurich



(Fig. 38) La Búsqueda, 2014. Migros Museum, Zurich. (Detalle)

En esta instalación Margolles presenta nuevamente su interés por el problema de las desapariciones en Sinaloa. Desde el año 2005, la artista ha examinado principalmente la extrema violencia en el norte de la ciudad fronteriza mexicana de Ciudad Juárez y la guerra contra las drogas que se está librando allí. Para Teresa, a este punto de su carrera, esta ciudad es presentada como lugar de crimen. *Lote Bravo* fue una obra vista en el capítulo 1 en donde Margolles trabaja con la tierra recogida de los lugares donde los cuerpos de mujeres fueron encontrados luego de sus desapariciones forzadas. En ese proyecto aún se mantuvo la necesidad de hacer referencia al cuerpo asesinado y a su periferia material encontrada por la artista en la escena usada por los peritos de criminalística.

En el caso de *La Búsqueda*, Margolles se dedica a trabajar en relación a un espacio intermedio de incertidumbre: las desapariciones en el contexto de violencia y de uso predatorio de los cuerpos por parte del poder criminal. La selección de fotografías en papel de fotocopia sobre los paneles de vidrio que Margolles selecciona para *La Búsqueda* enfatiza en las mujeres y adolescentes desaparecidas, dejando de lado otro

tipo de desaparición, como aquella que forma parte de las estrategias necropolíticas del narcotráfico para amedrentar y mantener control sobre las poblaciones. De esta manera la artista se concentra en el cuerpo más vulnerable –el de la mujer- y en los feminicidios, enfocándose en un tipo de denuncia que ya Valencia ha apuntado: la que define la instrumentalización de la violencia del narcotráfico en México enmarcada en un sistema económico global con fines neoliberales que se estructura y legitima como “proyecto de masculinidad hegemónica” (Muñoz, 2018)

Según Amnistía Internacional, 370 mujeres y niñas fueron asesinadas entre 1993 y 2005. Las organizaciones locales de derechos de las mujeres cifraron el número de muertes entre 1993 y 2013 en más de 600. En los primeros años, las víctimas eran en su mayoría trabajadores en las fábricas de las corporaciones estadounidenses, mientras que en el pasado reciente han sido principalmente estudiantes. Muchos de los cadáveres encontrados han sido atacados, violados y mutilados de una manera sádica.

La muerte violenta de una persona suele quebrar a sus seres queridos y sus familias generando procesos de dolor y duelo por la pérdida súbita. Sin embargo la pérdida de alguien por desaparición marca una serie de procesos que están básicamente marcados por la incertidumbre. La desaparición simboliza la no vida y al mismo tiempo aún no se está considerado muerto. Estar desaparecido es tener una no-condición existencial que para José Cossío Díaz no tiene correspondencia a nivel institucional, “El léxico jurídico no alcanza a significar la realidad” (Cossio Díaz, 2015) cuando se trata de los desaparecidos. La ausencia de quien desaparece forzosamente significa un amplio “no” que se caracteriza por la falta de información, de culpables, de nombres, de rastros y de definiciones claras. El desaparecido se desvanece en una especie de clandestinidad y silencio mientras que el luto de sus familiares está atravesado por la angustia, la incertidumbre y una fuerte relación con la transgresión del derecho. Es precisamente

esta relación entre el vacío causado por el secuestro y el poder de una autoridad que actúa mediante la violencia y la muerte la que se propone como marco de esta obra de Margolles. La artista busca trabajar en una zona intermedia entre los vivos y los muertos, zona determinada, en este proyecto, por la ausencia de los cuerpos vulnerados.

Se propone una nueva manera de entender el interés de la artista por un espacio en el que la vida y la muerte no están definidas categóricamente y la ambigüedad determina un espacio de trabajo y de desarrollo de obra artística. *La Búsqueda* resulta una propuesta en la que el retrato fotográfico de las personas que son buscadas se muestra como rastro de una vida incierta y que representa un cuerpo ausente. Alrededor de la instalación acecha el miedo, la mentira, la impunidad, la intimidación y una suerte de no existencia que amenaza con el olvido. Se entrecruzan en este trabajo la señalización y denuncia de una comunidad específica que está a merced del poder de la muerte así como el interés por concentrar una dialéctica sobre ausencia y presencia del cuerpo que traslade la problemática del cuerpo desaparecido a la dimensión estética y formal del arte contemporáneo.

Ocurre un nuevo tipo de desmaterialización en la formalización representativa con la que opera Margolles, pero ya no es la materia sacada de la morgue y reducida a fluidos exportables, sino la imagen fotográfica desvanecida por la máquina fotocopidora y por la luz solar al haber estado expuesta en el lado de la vitrina que colinda con la vía pública. . Ese resto al que alude la artista es ahora una imagen desgastada y el fantasma que acecha al espectador en la sala de exhibición realmente es buscado y se encuentra en el espacio de incertidumbre social.

Se ha propuesto un análisis de *La Búsqueda* en la medida que, sumada a al cuerpo de obra de Teresa, también determina una fijación contextual situada en las víctimas de la

violencia y en las poblaciones arrojadas a la muerte, señalándolas. Así, se busca en esta sección proponer la idea de una construcción de un mapa de segregación en la obra de Margolles, quien además selecciona a los grupos sociales que configuran el caso específico del poder de muerte que afecta el norte de México, zona que concentra el eje de operaciones y acciones del narcotráfico del país. En ese mismo sentido se propone la lectura de *Pistas de Baile* (2016), en relación a buscar mostrar el paso del espacio espectral entre vida y muerte (formalizado mediante la referencia a las desaparecidas en el caso de *La Búsqueda*) hacia el cuerpo vivo en el trabajo de Teresa haciendo un fuerte énfasis en los más vulnerables. *Pistas de Baile* se concentra nuevamente en las víctimas potenciales y en los cuerpos más marginados dentro del enfoque del problema de feminicidios en Ciudad Juárez.

Pistas de Baile (2016) es una serie de fotografías hechas en Ciudad Juárez. En los últimos años Margolles ha centrado su investigación y práctica artística en dicha ciudad, una de las más importantes del norte de México, conocida por las guerras entre los carteles de la droga. Para este proyecto la artista se concentra en el tema específico de la violencia que azota Juárez, las desapariciones y los brutales asesinatos de cientos de mujeres cuyas cifras no han disminuido desde hace más de una década.

La serie consiste en fotografías de trabajadoras sexuales transgénero de Ciudad Juárez, son retratos de cuerpo entero situados en los locales que alguna vez fueron sus centros de trabajo, clubs nocturnos y discotecas hoy demolidas.

Desde los años noventa, sucesivos gobiernos han intentado recuperar su centro histórico llevando a cabo una limpieza social y desplazando, entre otros, a las trabajadoras sexuales que se desenvuelven en la zona. Casas y negocios han sido cerrados y demolidos a lo largo de los años, entre ellos numerosos clubs nocturnos y discotecas,

debido a la guerra entre carteles de droga, a decisiones gubernamentales y a la especulación inmobiliaria. (2017, Junio, 09. Recuperado de:

<http://artishockrevista.com/2017/06/09/teresa-margolles-pistas-baile/>)

Para la toma de fotografías, Margolles trabajó directamente y en estrecha colaboración con las trabajadoras sexuales de quienes ha escuchado directamente las problemáticas a las que están expuestas día a día. La artista llevó a cada trabajadora a su ex centro de labores, los clubes nocturnos en donde señalizó la zona en donde se había encontrado anteriormente la pista de baile del local con un charco de agua. En ese lugar hizo colocarse a cada transexual para cada fotografía.



(Fig. 39) Pista de Baile del club “Apache” 2016. Impresión a color sobre papel de algodón. 125 cm x 185 cm



(Fig. 40) Pistas de Baile, Patty sobre el club “Hollywood”. 2016. Impresión a color sobre papel de algodón. 125 cm x 185 cm



(Fig. 41) Pistas de Baile, Andrea sobre la discoteca “La Madelon”. 2016. Impresión a color sobre papel de algodón. 125 cm x 185 cm



(Fig. 42) Pistas de Baile de la discoteca “Eduardo’s”. 2016. Impresión a color sobre papel de algodón. 125cm x 185 cm

Con este proyecto Margolles marca claramente una línea de trabajo que se interesa por los problemas que afectan a una comunidad altamente vulnerable de Juárez, las prostitutas transexuales, quienes sufren no solo la exclusión y la discriminación sino de un alto índice de muertes por crímenes de odio. En la actualidad, además, sufren de la imposición gubernamental de leyes sobre la recuperación del centro histórico enfocadas en la especulación inmobiliaria que las ha obligado a desplazarse al dejarlas sin espacios de trabajo.

Se busca demostrar que la elección de esta comunidad específica refuerza la idea que se plantea en esta sección sobre el enfoque a aquellos grupos sociales que se encuentran en estado de marginación, segregación y de arrojo a la muerte. En ese sentido Margolles pasa de trabajar desde el cadáver hacia la reflexión sobre los cuerpos vivos más propensos a la muerte, los más amenazados o los próximos a morir. Es por eso que se ha buscado ubicar a este espacio de amenaza dentro de la concepción normativizada del estado de excepción en relación a la condición de los cuerpos separados y vulnerables.

Se trata de un “espacio” intermedio separado de la vida y expuesto a la muerte, en este caso materializado por una comunidad que representa el silenciamiento del cuerpo y la anulación de los derechos individuales. Para la artista la permanencia en la sociedad y en la vida de estas personas está en alto riesgo. Son los muertos en vida del espacio segregado.

En el caso puntual de *Pistas de Baile*, Margolles se dedica, por primera vez, a la señalización de un tipo de cuerpo que forma parte de la desviación de uno de los más importantes ejes a partir de los cuales el poder biopolítico descrito por Foucault buscó la homogenización y normalización de los cuerpos: la sexualidad. Como ya se ha presentado en el marco teórico, la sexualidad y la raza han constituido los principales ejes sobre los cuales se construyeron las diferencias que permitieron y justificaron las separaciones biológicas de las poblaciones.

En el caso de la sexualidad, este fue un aspecto por el cual se generó la ruta en la cual operó la disciplina sobre el cuerpo y la subjetividad normalizadora de los sujetos.

Beatriz Preciado describe el biopoder en relación al cuerpo y su sexualidad así:

“Mientras que solo el cuerpo masculino (y su sexualidad) fue reconocido por su existencia ontológica y anatómica en el régimen soberano, la biopolítica introdujo la diferencia sexual como una inscripción anatómica” (Preciado, 2012, p.122). Se trata de un régimen político dominado por la estricta continuidad entre sexualidad y reproducción en donde, desde los inicios de la era biopolítica, el homosexual y el sexual invertido se convirtieron en “identidades patológicas” (Preciado, 2012) que debían ser tratadas clínicamente y normalizadas. Parte de ese proyecto implicó la implementación, desde el poder, de la histerización del cuerpo femenino, la pedagogía sexual infantil, la regulación de la conducta procreadora y la psiquiatrización del placer del pervertido.

Preciado incluso llega a incluir entre los dispositivos subjetivadores a un tipo de

arquitectura moderna heteronormativa que forma parte de la arquitectura disciplinaria del biopoder y que ella propone no distinguir de la cárcel, la escuela, el hospital, etc.

En este contexto el cuerpo del transexual no solo resulta uno de los cuerpos más desobedientes del sistema de normativización conductual y biológica de las sociedades modernas, sino que hacia el día de hoy constituye un cuerpo segregado, marginado y objeto de la violencia de género por parte del Estado y todos sus mecanismos reguladores así como de la sociedad civil tradicional que ha aprendido a rechazar tajantemente un cuerpo que se presenta en absoluta ambigüedad cuestionando las normas de división de género heterosexuales. Además de eso, Margolles propone mirar este cuerpo en un espacio más riesgoso aún. La artista apunta a reforzar la marginación de esta comunidad al trabajar exclusivamente con las prostitutas transexuales de una ciudad como Juárez, en donde la violencia de la droga de los carteles del narcotráfico ha instalado su propio sistema de muerte y selección de cuerpos que deben vivir, que deben sufrir o ser ajusticiados y que deben morir. El necropoder que ejercen los *Endriagos* de Valencia está además atravesado por la mirada masculina patriarcal que empodera al hombre/autoridad como único sujeto capaz de detentar el poder, de ejercerlo y de adquirir estatus económico y de “empresario” que acumula capital. Es por eso que ya la artista ha investigado las desapariciones de mujeres (*La Búsqueda*) y adolescentes así como los feminicidios (*Lote Bravo*) y ha planteado proyectos que busquen evidenciar el abuso y la violencia de género que acontece sin castigo ni acción de las autoridades en Juárez. Margolles insiste en estos cuerpos, pues resultan ser víctimas de un problema sin solución en este territorio específico.

Los retratos de cada transexual con el que ha trabajado Teresa busca mostrar una imagen que refuerza la idea de vulnerabilidad, ubicando cada cuerpo en un espacio que habiendo sido un recinto cerrado (club nocturno) hoy se encuentra destruido y

demolido. La exposición de lo que fue un interior y su contexto de apertura a un paisaje urbano marcado por el abandono y la destrucción de sus construcciones hace recordar a *La Promesa*, obra en la que Margolles hizo énfasis en uno de los efectos de la violencia sobre las ciudades: el abandono y la migración forzada y masiva. Las imágenes fotográficas de Pistas de Baile buscan mostrar una ciudad afectada a modo de zona de guerra¹⁵ pero haciendo énfasis en que el no- espacio en donde está ubicada cada trabajadora sexual fue, en su momento, un espacio de trabajo que ya no existe. He ahí el nuevo fantasma, el de una ciudad en ruinas en donde los espacios nocturnos y de distracción han quedado en el recuerdo y donde Margolles busca avivar un pasado haciendo una marca de agua en el lugar donde estuvo ubicado el espacio de la pista de baile. El gesto de la colocación de agua para la ubicación del cuerpo para el retrato marca una intención evidente de conjuro del fantasma, una suerte de evocación y llamado urgente de algo imposible de volver a recuperar, alude al recuerdo y al pasado. Margolles se dedica al trabajo con una comunidad altamente segregada y marginada pero para mostrar nuevamente que su vulnerabilidad está determinada por un entramado de poder que no distingue al poder institucional del criminal.

El conjunto de obras presentadas y analizadas han sido dispuestas en pares, de modo que cada par permita vislumbrar el paso definitivo hacia la nueva temática que ocupa el cuerpo de trabajo actual de la artista: el cuerpo vivo segregado.

¹⁵ En *Ante el Dolor de los Demás*, Susan Sontag (2010) se refiere a las fotografías que dan cuenta de las guerras. Estas incluyen la destrucción del paisaje urbano de modo que “muestran cómo la guerra expulsa, destruye, rompe y allana el mundo construido” (2010, p.24). Además de las imágenes sobre las muertes y los cuerpos violentados, las ciudades violentadas también son testimonio de violencia. “El paisaje urbano, sin duda no está hecho de carne. Con todo, los edificios cercenados son casi tan elocuentes como los cuerpos en la calle.”(Sontag, 2010, p.24)

El trabajo artístico de Margolles ha tenido como eje inicial el cuerpo asesinado y alrededor de él la artista realizó múltiples estrategias de señalización y denuncia de la violencia de un poder que decide sobre la vida. Se ha propuesto que su investigación sobre el cuerpo asesinado significó el descubrimiento de un aparato de poder que se ha impuesto dentro del entramado social como un sistema de control político. El intenso trabajo de Margolles sobre los efectos directos del crimen organizado y del narcotráfico ha permitido demostrar que su obra artística ha buscado señalar directamente a los agentes y a las metodologías de un poder oscuro que emplea la muerte para determinar su control: una necropolítica situada y específica. En ese camino de trabajo y de denuncia, la artista descubre a aquellas poblaciones que resultan víctimas fáciles del poder de muerte: las poblaciones segregadas, a quienes ha involucrado cada vez más en su obra.

El cuerpo vivo segregado y sus desventajas (silenciamiento político, anulación de derechos, precarización laboral y pobreza extrema, mercantilización de los cuerpos, etc...) ha permitido que este trabajo proponga el concepto de estado de excepción como un nuevo tipo de “nomos biopolítico”¹⁶ (Foster, 2015, p.111). Para Agamben, el principio del juicio sobre la modernidad contemporánea ha sido extendido desde la concepción de la biopolítica de Foucault, en la cual la vida está regida por un estatus normativo. En este trabajo se ha propuesto que las poblaciones segregadas viven bajo un régimen normalizado de estado de excepción. Y se ha propuesto también que Teresa Margolles ha trabajado, posteriormente al cadáver, una serie obras que han perseguido el concepto de estado de excepción (vuelto la norma) mediante búsquedas formales y trabajo directo con poblaciones segregadas presentadas como futuras víctimas de la

¹⁶ En sociología, el nomos se refiere a los códigos de costumbre que rigen la conducta política socialmente construida e históricamente específica.

violencia. Los proyectos seleccionados para este capítulo han demostrado esa búsqueda: la artista la ha propuesto sobre el mismo cuerpo de un traficante de drogas inmigrante, empañando la transparencia de los vidrios de una sala con grasa de jóvenes pobres y marginados de los procesos culturales del país, mediante el señalamiento de las mujeres desaparecidas de Ciudad Juárez y en el trabajo sobre las comunidades de trabajadoras sexuales sin espacio para trabajar en la misma ciudad. También se busca demostrar que, en suma, sus proyectos y los involucrados en ellos construyen un mapa de segregación al que la artista se refiere (que involucra a quienes han formado parte de sus proyectos, por ejemplo, transexuales, inmigrantes, adictos a drogas, vendedores de drogas, jóvenes en extrema pobreza y víctimas de feminicidios; así como a los asesinados cuando informa en sus proyectos sobre las causas de muerte). La identificación de ciertos grupos sociales y su participación (activa y/o pasiva) en los proyectos de la artista crea un mapa social específico de segregación, así como también lo hace el artista Santiago Sierra al escoger cuidadosamente con qué cuerpos elabora cada proyecto: la inclusión de prostitutas, inmigrantes, drogadictos, subempleados, etc...terminan sumando un mapa construido por el artista. De igual manera se propone que Margolles elabora un largo mapa social que se inscribe a la función crítica de su rol de artista. Será imprescindible, entonces, tratar de ubicar el rol que cumple el aparato institucional del arte contemporáneo dentro de ese mapa social.

3. CRITICA INSTITUCIONAL Y ROL DE ARTISTA EN LA OBRA DE TERESA MARGOLLES

En su texto *What is Political Art?* , la autora Susan Buck-Morrs busca abordar la pregunta sobre qué es el arte político en función a que esta solo puede darse en relación a un contexto específico. La importancia del lugar y del tiempo en que las obras de arte contemporáneo se dan (o que ellas refieren) fundamentan su relevancia argumentativa de discusión de la realidad. En ese sentido, la obra de Margolles ha sido ya discutida en esta investigación en relación a su intensa y estrecha relación con el contexto real de violencia en México, específicamente en el norte y Ciudad Juárez durante el periodo de cambio de siglo, tiempo que ha sido trágicamente testigo de un brutal incremento de las prácticas de muerte y de amedrentamiento del crimen organizado y de sus oscuras relaciones con el poder legal, la corrupción y el Estado.

Margolles ha buscado desentramar los nudos que ajustan el poder de muerte como dispositivo de tecnología política que desde el sistema de control biopolítico ha devenido en arrojo a la muerte y en necropoder. En ese camino se señala al capitalismo y al sistema neoliberal globalizado que se ha expandido y establecido en las sociedades modernas imponiendo un régimen que ha precarizado la vida y ha vuelto a los cuerpos en mercancías. Se propone su accionar como una clara intención de deconstruir los protocolos oficiales de violencia y de sus interpretaciones para la aplicación del poder criminal, de modo que pone en evidencia una “sub-territorialidad” (Botey, 2014, p. 134) que busca perturbar a lo social aceptado y no expulsado. En ese trayecto se vuelve importante analizar las formas como ha procedido la artista con respecto específico del

espacio de arte. Se considera que la contextualización real-política que enmarca su obra no es suficiente para determinar su rol crítico, es necesario entender también las formas de proceder de la artista con respecto al papel del aparato institucional artístico contemporáneo y del espectador. Se propone que la agencia de Teresa Margolles ha implicado no solo la denuncia de la necropolítica y la segregación, además de la señalización de un mapa social, sino que sus estrategias de desplazamiento, des-territorialización y re-territorialización de materias sacadas de los cadáveres y de las escenas de crímenes cuestionan y critican el rol del espacio del arte (espacio de exhibición, galerías y museos) dentro de la sociedad. Se busca definir a Teresa como una artista que también ha privilegiado en su práctica la crítica de las formas institucionales del arte y de sus funciones sociales.

3.1. Museo. Saber y poder

El sociólogo Tony Bennett (1998) ha estudiado y escrito sobre la relación del museo con los espacios modernos de vigilancia característicos de las arquitecturas disciplinarias (Foucault) de la era biopolítica. Para el autor, como para esta investigación, es indispensable la profundización del análisis de las relaciones del poder con el saber en el inicio de la era moderna. Bennett propone que dicha relación determina incluso la forma en que se diseñan y se organizan los espacios de exhibición. Si bien las tecnologías de vigilancia no han sido relacionadas directamente al complejo expositivo, su relación a él radica en un no tan nítido enmarañamiento con las nuevas formas de espectáculo. Así, el autor afirma que los espacios de exhibición del museo han producido un “conjunto de relaciones más complejas y matizadas mediante las cuales se ejerció y transmitió el poder a (en parte, a través y por) la población” (Bennett, 1998, p.76).

Se considera altamente relevante la propuesta de Bennett en la cual se desarrolla un análisis de cómo los complejos de exhibición han implicado un modo particular de buscar enfrentar el problema del orden de las poblaciones – un problema de alta importancia dentro de la agenda biopolítica. Se entiende que el tratamiento de ese problema por parte de las instituciones museísticas fue el de convertirlo en un problema en el área de la cultura. Esa nueva implicancia cultural dio como resultado la transparentización del aparato de poder implícito en el museo, que abrió sus puertas al ingreso de “ciudadanos” a la esfera del conocimiento autorizado presentado en el museo. “Como tal, sus instituciones constituyentes invirtieron las orientaciones de los aparatos disciplinarios al tratar de hacer visibles las fuerzas y los principios del orden a la población” (Bennett, 1998, p.76). El museo provee de lecciones objetivas mediante el poder de ordenar y organizar cosas y cuerpos para la exhibición pública. Los ciudadanos a quienes los museos abren sus puertas son permitidos dentro de un recinto que les ofrece un tipo de saber oficial y que los convierte en sujetos que adquieren conocimientos. El museo dispone de un tipo de ofrecimiento que busca que las personas se sientan en la capacidad de auto regularse (mediante el conocimiento ofrecido y su aprovechamiento) y de verse a sí mismas desde el lado del poder. Se trata de un sujeto que decide entrar al museo y conocer lo que el poder sabe. De este modo, Bennet (1998) concluye en entender los complejos de exhibición y su relación con el poder y su esencia biopolítica: “Es entonces, como un conjunto de tecnologías culturales interesadas en organizar una ciudadanía voluntaria que se regula a sí misma, que propongo examinar la formación del complejo de exhibición” (1998, p. 76)

Dentro de estas concepciones de relaciones entre el museo y el poder, se propone que el museo se encuentra en una posición privilegiada en el ámbito de lo social y eso se evidencia también en su ubicación dentro de las ciudades, como dice Bennett también,

“Los museos estuvieron siempre localizados típicamente en el centro de la ciudades donde fueron erigidos como encarnaciones, tanto material como simbólicamente, de un poder de “mostrar y decir”, que al desplegarse en un nuevo espacio abierto y público, buscaba retóricamente incorporar a las personas dentro del proceso del estado.” (1998, p.99).

Se propone, a este punto, la clara identificación del museo como parte del aparato de poder, y de un poder que da lugar a formas de capitalismo cuyos efectos más negativos y violentos ya han sido presentados en los primeros capítulos de este trabajo. De ese modo se procede a determinar la tarea crítica de Margolles quien, si bien empezó su carrera artística junto a Semefo interviniendo en espacios alternativos, su carrera en solitario ha sido claramente desarrollada en espacios institucionales en su mayor parte. Casi toda la obra expuesta de la artista se ha concretado mediante invitaciones de museos de México, Estados Unidos y Europa. Habiendo definido la posición del aparato artístico institucional, se procede a insistir con respecto de la función crítica de la artista. Se propone que el accionar de la artista así como su obra suponen una clara afirmación sobre el espacio de exhibición como un espacio de privilegio.

3.2. Sobre la tarea crítica de Teresa Margolles. Inscripción histórica.

Se propone profundizar brevemente sobre la inscripción histórica de la tarea crítica de Margolles en función a su relación al proyecto crítico de la disidencia surrealista y al materialismo bajo de Bataille. El objetivo es poder comprender los lineamientos básicos propuestos por la vanguardia disidente para luego poder plantear la pertinencia actual

del arte abyecto de Margolles en el contexto del arte contemporáneo y la relación de este con el poder y el sistema político globalizado. Se definirá así el aporte de Margolles a la continuidad de la vanguardia crítica que se identifica como una politización contextual de la no-obra (en referencia a su propuesta de desmaterialización y reducción de materias recuperadas de cadáveres) de arte abyecta como forma de denuncia social mediante el acercamiento al cadáver y al cuerpo segregado.

Desde sus inicios en el colectivo Semefo, Teresa Margolles ha sido una artista que ha trabajado mediante operaciones que sitúan su práctica en referencia a la disidencia surrealista y al materialismo bajo de Bataille. En octubre de 1924, André Breton publica el *Primer Manifiesto Surrealista*, un texto que expresa algunos principios del movimiento. En el documento se enfatiza en un tipo de concepción del mundo en donde la belleza, la imaginación, lo elevado y la acción de creación se presentan como altos valores que se acercaban a una forma pura e ideal, decía Breton: "lo maravilloso es siempre bello, cualquier especie de maravilloso es bello, y no hay nada fuera de lo maravilloso que sea bello" (Breton, 2001) Bataille propuso una crítica a la búsqueda de formas puras o idealizadas y se basó en el concepto de materialismo para desarrollar su propia tesis alejándose del materialismo ontológico al cual consideraba lleno de idealismo. Buscó un materialismo distinto que denominó "bajo". Este Materialismo Bajo fue manifestado en la revista *Documents* -que creó luego de separarse del movimiento surrealista- y revela el interés por definir un tipo de materia que es "exterior y extraña a las aspiraciones ideales humanas y se niega a dejarse reducir a las grandes máquinas ontológicas que resultan de esas aspiraciones"(Denise, Taurel, 2015). Ante el objetivo de hallar una materia que no limite, la baja materia se propone como un ataque al idealismo en la medida que busca des-idealizar la materia y buscarla en su

manifestación social total. Se apunta así hacia lo bajo, lo abyecto y lo moralmente excluido.

Para la artista y crítica de arte, Mariana Botey (2014), este materialismo bajo implicó una tarea de “contra-clasificación” que ella explica como “un catálogo de acciones y residuos culturales que tenían el poder de liberar elementos heterogéneos y fracturas a través de la homogeneidad del sujeto” (2014, p.126). Uno de los aspectos que se ha buscado presentar desde el marco teórico de esta investigación ha sido precisamente el rol homogenizador del poder biopolítico moderno. Botey afirma que la tarea de Bataille y de la disidencia surrealista se convirtió en un “experimento de de-subjetivación” (Botey, 2014, p.126) y de “de-sublimación de la modernidad” (Botey, 2014, p.126) que operó señalando la otra lógica o la lógica radical que se opone a la lógica de la producción racional (razón instrumental) de la modernidad, entendiendo esta como una modalidad del pensamiento que prioriza la utilidad de las acciones y el uso de objetos de acuerdo a un proceso de medio-fin.

En esta misma línea se propone que el trabajo de Margolles ha buscado mostrar eso que Bataille definió como materia baja. Se coincide con el crítico de arte Cuauhtemoc Medina cuando afirma también que el trabajo de Teresa se relaciona al materialismo bajo: “bajo la apariencia del minimal-conceptual la artista efectuaba operaciones subrepticias con lo material-cadavérico que implicaban exponer a su audiencia a todo lo que George Bataille articuló como un “materialismo bajo” (Medina, 2009, p.19). La obra de Margolles se alinea a la operación de evidenciar lo no clasificable ni controlable, según Bataille, todo “aquello que no puede servir para imitar cualquier clase de autoridad” (Denise, Taurel, 2015)

Teresa Margolles se ha dedicado a realizar operaciones de infiltración radical en el espacio del arte, especialmente en relación a su trabajo sobre la materia muerta exportada de los cadáveres y elementos de la morgue. Una vez en el museo o galería, estas materias revelaron la intención de la artista de invertir la relación de contemplación estética hacia el objeto de arte como algo bello.

La acción trasgresora de su obra radica en exponer a la audiencia del arte a sustancias abyectas y en proceso de descomposición, así como también a restos de escenas de crímenes que se presentaron como obras de arte, rompiendo bruscamente con la distancia de apreciación estética que suele ofrecer una implícita y supuesta “seguridad”. Podemos referir a una seguridad higiénica, que mantenga alejado el peligro de contaminación del contacto con el cadáver, un tipo de tabú materializado en el cuidado de las poblaciones y expresado en la separación y confinamiento del enfermo y del cadáver a espacios especializados de tratamiento sanitario, como el hospital y la morgue respectivamente. Pero también se busca la referencia a la seguridad que ofrece la obra de arte contemplativa que asegura una experiencia estética que se ubica lejana y ajena a realidades incómodas. En ese mismo sentido Banwell afirma que:

"El trabajo de Margolles es efectivo porque, en términos de comentario social, no deja espacio para la distancia estética. Esta es precisamente la razón por la que las imágenes son tan impactantes. Margolles no quiere distanciar su arte del espectador, y usa varias tácticas para poner a los dos en contacto íntimo, preparándose para borrar la distancia supuesta entre el arte y la realidad". (Banwell, 2015, p. 38)

Se afirma que el trabajo de Margolles se ha caracterizado fundamentalmente por el constante rechazo al objeto de arte en favor de un tipo de afectación del espacio de arte. Se puede llamar contaminación, impregnación, canibalización o invasión del espacio del arte a sus operaciones. En cualquier caso la artista se ha propuesto la exhibición de la muerte y del cadáver en los espacios del arte revelando que estos precisamente estaban regulados por una esfera pública segura y distante de eso que la artista muestra. En su accionar, Margolles busca situar el desafío de los tabúes sociales en el espacio del arte, impregnando de muerte un espacio de exhibición al que va a cuestionar. Si los espacios de arte contemporáneo (galerías y museos) son espacios de producción de sentido y de conocimiento, los traslados simbólicos de Margolles activan y cuestionan estos mismos espacios al fusionarlos a territorios absolutamente opuestos como son la morgue o las escenas de los crímenes de donde recogió materia y fluidos de cadáver.

Margolles plantea el establecimiento de una suerte de puente que une directamente la muerte violenta con el espacio privilegiado del arte y los cuerpos sanos de sus audiencias. Se propone que si Margolles inicia una ruta de estudio del cuerpo segregado mediante el análisis del cadáver, sus movimientos y desplazamientos de materia como documentos de la violencia terminan siendo colocados frente al cuerpo del espectador del espacio social de la cultura. El cuerpo sano y vigoroso (el cuerpo capaz del sistema) es el espectador del arte que Margolles confronta con sus obras.

3.3. Teresa Margolles y su uso de lo abyecto

Se insiste, entonces, en que los procedimientos de desplazamiento de todo aquello que estuvo en contacto con el cadáver -así como las materias mismas recuperadas de ellos- hacia los espacios de exhibición del arte, se ubican dentro de la línea metódica de

transgresiones radicales que busca mostrar las materias *bajas* como parte de la propuesta crítica de Bataille.

Se trata de una lógica de contaminación de la esfera del arte que implicó poner en movimiento y desplazar aquello que se encuentra en los márgenes de la sociedad moderna a modo de retorno hacia la esfera social central. Es en ese mismo sentido que el espacio del arte resulta cuestionado con respecto de su posicionamiento o rol social. Se propone que las derivas de materias *bajas* de muerte de Margolles implican el explícito cuestionamiento institucional del arte. Al respecto de esta afirmación se coincide con Mariana Botey quien afirma que el trabajo de Margolles

“Se mueve como una máquina de desmontaje, o de-sublimadora, en la circulación de la representación de la violencia, desplegando una operación ominosa de contagio al circular objetos, materias y restos mortales y de sus procesos de descomposición: un desplazamiento de partes que parece deconstruir su propia transposición simbólica y fetichización en la esfera del arte” (Botey, 2014, p.129).

Las estrategias de la artista en su tarea de remover del margen las materias *bajas* relacionadas a la muerte violenta y desarrollar métodos de desplazamiento implica también el establecimiento de una serie de cartografías de la violencia, o “cartografías perversas” (Botey). Estas cartografías – que se iniciaron desde la morgue y pasaron por las escenas de crímenes en la vía pública- se proponen como parte de una estrategia de localización de los conflictos a partir de la cual la artista señala los puntos clave que refieren a la violencia como dispositivo de control social –que como se ha presentado en

el primer capítulo, refieren a un control legal institucional como también a un control ejercido desde la transgresión del crimen organizado- . Se trata de una operación que tiene como fin volver a situar lo separado en el espacio del arte a manera de retorno.

No solo se emplea el termino retorno en función del concepto de espectralidad (Derrida) en donde la muerte es presentada como el fantasma que remece y asedia el momento presente, sino además –y en relación con una función crítica- como retorno de todo lo socialmente expulsado y que también ha implicado la expulsión de la esfera de la cultura. Así, Margolles completa su intención de devolver al “torrente de circulación de la cultura” (Medina, 2009, p.20) todo lo que también esta ha mantenido al margen.

Es Medina quien también se refiere a los desplazamientos que realiza la artista y al rol que cuestiona los lugares que señala mediante dichos desplazamientos cuando se refiere a su época de trabajo desde la morgue. Así, afirma que Margolles realiza un doble trastocamiento o una doble alteración en referencia a los espacios que conecta, y afirma sobre la morgue: “la artista ejercía un abuso de una institución del aparato legal, desviándola de sus fines aceptables. Y simultáneamente contaminaba de horror sagrado el aparato estético contemporáneo” (Medina, 2009, p.18).

Se propone definir estas operaciones de desplazamiento en relación a la función crítica y de desmontaje del mapa social que es necesaria al poner en el centro aquello que el centro ha expulsado. Eso expulsado ha sido materia de estudio desde el capítulo uno de este trabajo, en donde se estableció una ruta interpretativa para entender cómo, desde su ingreso a la morgue, Margolles identifica el cuerpo asesinado en relación a la violencia social que se ejerce sobre él y que los cuerpos acumulados en la morgue son casualmente los más vulnerables y marginados. Margolles reconoce el deshecho social y del mismo recoge lo que queda. Así, la artista encuentra imprescindible abolir las

fronteras de la morgue para sacar de ahí aquello que ella devuelve al centro, ubicando en los espacios del arte el lugar donde desplegar aquello que denuncia: una violencia que es efecto de una economía criminal que está enlazada al poder legal. En ese sentido el espacio del arte resulta propicio para presentar materias que usualmente son dispuestas como pruebas de peritajes policiales, sin embargo la artista no solo las desvía de esa ruta sino que las inserta en la dimensión estética, presentándolas como obras de arte e invadiendo el espacio de la cultura. La experiencia estética tiene el poder de remover los significados culturales oficiales, y eso es lo que Margolles hace con sus estrategias de desplazamiento y de reducción matérica del cadáver- objeto de arte. Se propone que la artista informa al espectador acerca de la tragedia del proyecto neoliberal refiriéndose a sus efectos más violentos mediante el uso del cadáver (y del cuerpo) como eje conceptual, apelando así al sufrimiento humano como una forma de interpelación a las audiencias y a su capacidad de transformación social.

3.4. Crítica institucional. La relevancia política actual de la obra de Teresa Margolles.

La relevancia de estas operaciones en el trabajo de Margolles también se relaciona a las intensas cuotas de realidad que la artista siempre ha propuesto en su obra presentando objetos y materias a modo de “documentos” o “archivos” reales. Para Boris Groys (2013), en *Art in the Age of Biopolitics*, la documentación artística como forma de arte solo puede darse en las condiciones de la era biopolítica, en la cual la vida misma se ha convertido en objeto de intervención técnica. Ante una vida ya politizada, "El arte que se produce bajo estas condiciones de biopolítica no puede evitar que esta artificialidad sea su tema explícito" (Groys, 2013, p.55). En ese sentido resulta lógico que lo real en su condición de tiempo y duración no pueda ser representado sino básicamente documentado y que el registro documental resulte el medio dominante de la era

biopolítica. El arte que busca referirse a la vida misma emplea consecuentemente algún tipo de documentación, y Margolles no es la excepción en la medida que aplica sobre sus materias recogidas un modo de exhibición que las presenta como documentos y testimonios. Ya en las salas de exhibición, la museografía y el *display* que propone Margolles aportan un aura de realidad recompuesta, aspecto que Groys también define: "La posmodernidad promulga un complejo juego de eliminación de sitios y colocación en nuevos sitios, de desterritorialización y reterritorialización, de eliminación de aura y restauración del aura" (Groys, 2013, p. 55).

Sobre la transformación del espacio de exposición y de su sentido real como espacio institucional surge la pregunta sobre las materias *bajas* y su relación con los efectos de la violencia contextual que la artista ha trabajado intensamente. ¿Cuál es el potencial crítico de exponer lo abyecto, el deshecho social y cuál es su función al retornar al espacio de privilegio? Se propone revisar entonces la abyección y su relevancia en la actualidad. Como se ha presentado en la línea histórica, la atracción de lo abyecto desde la vanguardia disidente se dio en función al intento de perturbar el orden social y el ideal de belleza. Sin embargo, se propone que Margolles propone un tipo de abyección que busca romper la experiencia estética por medio de una gran ambigüedad¹⁷ en la que la transgresión no funciona como una ruptura producida (y reproducida) por la vanguardia sino como una "fractura trazada por una vanguardia estratégica dentro de este orden" (Foster, 2015, p. 17). En ese sentido, el objetivo de la artista no es mantener la tarea de la vanguardia de romper con el orden simbólico (algo que de hecho, también hace) sino más bien revelarlo en estado de crisis. He ahí la importancia cultural y

¹⁷ La artista ha propuesto en las salas de exhibición experiencias fantasmales apelando a la construcción de situaciones y de espacios intermedios entre la vida y la muerte. La característica de intervenir en dimensiones intermedias entre categorías definidas es la ambigüedad, aspecto que se han traducido en formalizaciones instalativas en el espacio expositivo que han planteado relaciones entre ausencia y presencia, entre vida y muerte.

política de la propuesta de arte abyecto de Margolles. Se concluye que si existe aún un aporte en la tarea del arte abyecto de Margolles, este reside en el hecho que mantiene una expresión de insatisfacción de un modelo de realidad dado y por un contrato social que la artista encuentra destrozado y al cual se refiere desde la zona de los deshechos, en donde se inicia su trabajo artístico (la morgue). Una de las características del sistema neoliberal es la destrucción del Estado de bienestar, aspecto que se refuerza trágicamente en su aplicación al tercer mundo.

Se propone un cruce importante entre la historia de las vanguardias en las que se ha situado la práctica de Margolles y la realidad política-económica actual. La relación entre el neoliberalismo y la abyección en la obra de Margolles reside en la observación de un cuerpo en donde parece residir la persistencia del daño y la pertinencia de lo nuevo-abyecto: el cuerpo violentado. Hal Foster se refiere a esa abyección en el arte actual también como “la exposición de una dimensión traumática del poder político” (Foster, 2015, p.106) y agrega sobre la importancia de la visibilización del daño extremo y de la muerte en la nueva tarea de abyección del arte contemporáneo:

"Si había un tema de la historia para la cultura de la abyección, no fue el trabajador, la mujer o la persona de color, sino el cadáver. Esta fue una política de la diferencia empujada más allá de la indiferencia, una política de la alteridad empujada hacia la nihilidad "(Foster, 2015, p.27).

La importancia de la re-colocación del deshecho en la esfera del arte y de su origen abyecto es su capacidad de transformación del sentido y del significado del espacio

expositivo en la medida que señala las grietas y las fisuras del sistema del cual el arte también forma parte. Se propone que Margolles reinserta –a modo de retorno- el resultado más violento del sistema político y económico al mismo sistema mediante el aparato del arte, asumiéndolo como parte del poder. Esas fisuras reconfiguran el espacio del arte como espacio de significado de un modo muy controversial en la propuesta artística de Margolles: la artista devuelve la sangre, los fluidos, la tierra en donde se recogieron cuerpos asesinados no solo para devolverlos al centro sino para convertirlos en mercancías en el sistema de intercambio del mercado del arte contemporáneo. Las piezas de Margolles significan un retorno del resultado más violento del sistema capitalista, de la muerte, pero revalorizada monetariamente de modo que al venderla (su obra forma parte de innumerables colecciones) la re-inserta en una economía global de mercado mediante el aparato artístico institucional. Este retorno puede significar un cortocircuito en el espacio de significado, que se convierte en un lugar desde donde se reaniman las relaciones sujeto –objeto.

Margolles ha trasladado la importancia temática desde la periferia de la política hacia las técnicas de mercado en el mundo del arte. El aparato del arte contemporáneo y su inmersión en el mercado neoliberal se evidencian en sus agentes: galeristas y curadores (y su participación en exposiciones globales gestionadas por agentes itinerantes del mundo globalizado) que se movilizan por el mundo exportando arte son incluidos en el comentario social de la artista.

Uno de los aspectos más críticos implícitos en la agencia y en la obra de Margolles es la referencia constante a un sistema neoliberal fallido, que es incapaz de generar sentido de pertenencia y colectividad. Valencia se refiere a esto cuando menciona las “enormes crisis de existencia y de significados que viven los sujetos en formas que el neoliberalismo no puede predecir ni controlar” (2010, p.20).

Es precisamente es ese sentido en que se propone que Margolles opera buscando la reinyección al sistema de producción del cuerpo violentado, pero desde la preocupación por la individualidad del sujeto y sus afectos y desde la tragedia de las familias que pierden un ser querido.

Se propone, entonces, que el arte de Teresa es capaz de crear “verdaderos fantasmas de grupo que cortocircuitan la producción social con una producción deseante” (Deleuze, 1985, p37) introduciendo un tipo de desarreglo en los sistemas de poder y de producción que involucran el aparato institucional del arte directamente al poder y a la economía global.

3.5. El cuerpo sano y protegido del espectador.

Sobre el rol político de Margolles y el señalamiento al cuerpo sano de los espectadores, se propone que Margolles los señala de modo que estos crean el contraste adecuado al cuerpo violentado. Se trata de un tipo de interpelación sobre su propio estatus de privilegio, definiendo privilegio (a partir de la obra de Margolles) en referencia a la condición de protección social y seguridad corporal.

Se propone que el cuestionamiento del espacio del arte en su relación intrínseca al poder implica finalmente el cuestionamiento al espectador del arte. Se plantea un tipo de interpelación a su propia corporeidad (sana y protegida) pero pensada desde su posición social de privilegio, anotando así nuevamente la relación entre cuerpo y poder.

La escritora Irmgard Emmelhainz, en relación al trabajo de Susan Sontag sobre el mostrar el horror (desarrollado en su libro *Ante el Dolor de los Demás*), propone el comentario sobre la cultura del espectador y la define como alienante. Esta alienación se propone como un tipo de distancia que divide (en aquellos casos específicos en los que

el artista expone violencia) a los afectados de los espectadores. Para Emmelhainz esta fractura

“causa una ceguera que impide ver los procesos capitalistas de los cuales todos somos cómplices y que son la causa directa o indirecta del dolor de los demás, y que las imágenes que circulan en el régimen de lo sensible plasman. En tanto patología, la alienación descrita por Chari ni deja ligar para la empatía, ni para vislumbrar las actuales relaciones de poder, al tiempo que divide al mundo entre “los miserables de la pantalla” y los espectadores viviendo en enclaves de privilegio”
(Emmelhainz, 2017)

Se busca demostrar que Margolles no solo busca mostrar los efectos de la violencia sobre las poblaciones que no pertenecen al espacio de privilegio en el área del espacio del arte, sino además busca cuestionar al mismo espectador sobre su propia posición frente a una situación social que debería ser considerada por todos. Ya en proyectos como *PM* (recolección de portadas de diarios de prensa “roja”) Margolles aborda directamente las formas como los medios representan la violencia, asignando así un rol importante a los medios de comunicación que desensibilizan al espectador que los consume y que domestica la violencia proponiéndola como algo cotidiano. En ese sentido se propone el rol crítico de Margolles como una forma de movilizar a los espectadores, no solo mediante la exposición de una realidad violenta sino diciéndoles a ellos que están del lado del poder. Teresa utiliza herramientas con las que acerca la violencia al cuerpo ajeno al cuerpo del espectador y así, le dice la verdad al poder. El espectador pensante puede increparse a sí mismo sobre su propia posición en todo este des-entramado social.

Margolles busca la interpelación al cuerpo de sus audiencias insistiendo en un contexto político –económico que propone como dueño de los cuerpos segregados y verdugo del cuerpo asesinado. Si hoy el cuerpo le pertenece al dinero, Margolles propone mirarlo desde el cadáver, el cual es devuelto al mercado mediante las vías del aparato institucional de la cultura. Sus obras han violado fronteras y sus no-objetos de arte (materias desvanecidas y reducidas) desenmascaran la importancia social de las apariencias y del espectáculo, implicando así también al museo y a los espacios de exhibición como espacios relacionados a la construcción de formas de espectáculo. Además, si los espacios del arte son espacios de producción de sentido, Margolles activa una función ambivalente en ellos mediante un tipo de extrapolación de los límites de lo social y de la esfera del arte.

3.6. Rol político

Se concluye que Margolles asume un papel y una agencia fundamental al oponerse a la disociación ente crítica, arte y cotidianidad. Negar dicha disociación muestra claramente que ella misma sabe y asume su propia posición dentro de las relaciones capitalistas de producción y de poder. Margolles maneja de manera lúcida su propia articulación de las fronteras políticas de su discurso. Si para Emmelhainz, “las divisiones sociales se convierten en cuestión de límites, creando un “adentro” con ciudadanos del mundo consternados y un “afuera” con víctimas” sufrientes” (Emmelhainz, 2017), se propone la obra de Margolles como un claro intento de borrar todo el tiempo las divisiones de ese adentro y de ese afuera.

Si Margolles puede ser definida como una artista política, será en relación a la pregunta sobre su propio posicionamiento como agente de una historia y de un tiempo en particular. Si Margolles presenta una obra artística que rodea un tipo de realismo social

es en función a la conciencia de su propia posición para poder ejercer una lucha política por medio de una “articulación diferencial” (Foster, 2003) o articulación de las diferencias. Lo político en el arte de Teresa se propone como una crítica de los sistemas de representación social, lo que definitivamente implica su posicionamiento y su función. Todas sus estrategias de trabajo así como la elección de aquello que desplaza de la periferia social al centro de privilegio así lo demuestran. La agencia es clara y se considera pertinente recordar a Walter Benjamin hacia este punto:

“el artista debe reflexionar sobre su posición en el proceso de producción, resistirse a la cultura apropiacionista de la burguesía, migrar a la revolución de clase y trabajar desde allí para cambiar los medios de producción. En vez de hablar en nombre de esta nueva fuerza social, debe alinear su practica con su producción” (Benjamin en: Foster, 2003)

Margolles además propone una lucha frontal contra un poder basado en el consentimiento social que parece garantizado por una ideología de estado, sobre la que Foster también comenta: “una teoría en la que el poder opera a través de un control técnico que “disciplina” nuestro comportamiento y nuestro cuerpo (Foucault)” (Foster, 2003)

El trabajo artístico de Teresa busca intensamente la reflexión sobre el dolor producido por la violencia en el cuerpo y la interpelación que busca en nosotros implica la reactivación de nuestra relación con esos cuerpos violentados en un nivel muy real.

CONCLUSIONES

Se demuestra que la aproximación al trabajo de Teresa Margolles en relación a la muerte y al cadáver resulta insuficiente para abarcar la totalidad y la dimensión social real que implica su cuerpo de obra. Se ha evidenciado que el descubrimiento de la dimensión social del cadáver en su obra abrió nuevos caminos para el comentario social y que este estuvo ligado a su interés por el cuerpo vivo segregado.

Se demuestra la construcción detallada, mediante su obra, de una necropolítica específica y situada en la zona de conflicto que la artista trabaja intensamente, Sinaloa. Se considera un aporte valioso el hecho de que una artista evidencie una realidad social mediante su obra, de modo que encuentra nuevas maneras en las que el arte aporta significado y conocimiento sobre la realidad. El modo como construye su entendimiento de la necropolítica implica la identificación y el uso de imágenes y elementos como significantes de un entramado complejo que exhibe a los agentes de la violencia. La ruta propuesta así como el corpus de obras analizadas demuestra claramente la evidenciación del poder de muerte del crimen organizado.

Se ha demostrado que la aplicación de las teorías sobre el concepto de estado de excepción aplicado a la vida y un nuevo tipo de normatividad social que separa a ciertas poblaciones ha sido pertinente para lo que se considera un aporte sobre la obra de la artista: la búsqueda formal y estética de un cuerpo y una vida en estado de excepción traducida en casos concretos y soluciones formales que evidencian la faceta más original y única del trabajo de Margolles. El cuerpo de excepción en la obra de la artista ha permitido demostrar claramente las formas como incorpora el cuerpo vivo en su obra y en función a qué objetivos, relacionados todos a la continuidad de señalización del marginamiento social ligado al poder.

Se ha demostrado que, en suma, los proyectos de la artista relacionados al cuerpo vivo han construido un mapa de segregación que resulta como información valiosa y relevante sobre las comunidades afectadas específicamente en las zonas afectadas por la violencia extrema en México. La artista aporta información específica sobre la realidad social y sobre problemas aún no resueltos.

Esta investigación ha buscado también que la línea de trabajo de Margolles sea inscrita históricamente en la historia del arte. Se evidencia que su tarea crítica ha mantenido la continuidad del proyecto disidente de las vanguardias de post guerra afianzando así el sentido del uso y la referencia al cuerpo como el objeto destruido por la violencia sistematizada de los estados modernos y de sus sistemas políticos y económicos. Además se ha enfatizado en la pertinencia del aporte de la artista de renovar ese proyecto crítico de vanguardia para su aplicación al sistema neoliberal y su aplicación al tercer mundo.

Teresa Margolles ha operado mediante estrategias que han implicado que su obra apunta también una crítica al sistema artístico y a su relación con el poder y lo cultural como un aparato institucional situado en la zona de privilegio social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. (1998). *Homo sacer I, El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.

Agamben, G., & Cuspinera, A. G. (2009). *Lo que queda de Auschwitz el archivo y el testigo homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.

Aguilar, Julio. (9 de septiembre de 1995). *Performances de la Muerte: Conversación con el grupo Semefo*. Unomásuno, pp. 1, 4 y 5.

Bataille, G., Belloro, L. A., & In Fava, J. (2009). *La parte maldita*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Bataille, G. (1996). *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Bataille, G. (2007). *El erotismo*. Barcelona: TusQuets.

Bataille, G. (2015). *Historia del erotismo*. Madrid: Errata Naturae.

Banwell, J.(2015). *Teresa Margolles and the Aesthetics of Death*. Wales: University of Wales Press.

Bennett, T. (1998). *The Exhibitionary Complex*. En *New Formations*, Issue nº4: Cultural Technologies.

Botey, Mariana. (2014). *Zonas de Disturbio, Espectros del México indígena en la modernidad*. México D.F.: Siglo XXI.

Breton, A. (2001). *Manifiesto Surrealista*. Buenos Aires: Argonauta.

Brooklyn Museum [Brooklyn Museum] (2010/abril/28) *Global Feminisms: Teresa Margolles*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=HEO_iyYcFJ4&t=447s

Camnitzer, L., Centro Cultural de España (Montevideo), & Centro Cultural de España (Buenos Aires). (2008). *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*. Buenos Aires: Centro Cultural de España en Buenos Aires.

Cordova, N. (2011). *La Narcocultura: simbología de la transgresión, el poder y la muerte: Sinaloa y la "leyenda negra"*. Universidad Autónoma de Sinaloa.

Cossio Diaz, J. (2015) <http://elpais.com/elpais/2015/02/24opinion/1424796754-85449/html>)

David, M. (coord.). (2011). *SEMEFO 1990-1999. De la morgue al museo*. México D.F. : El Palacio Negro y Universidad Autónoma Metropolitana.

De Grammont, N. (2016). *La violencia en escena, cuerpo narcotráfico y espacio público en el México contemporáneo*. <http://journals.openedition.org/alhim/5295>

Deleuze, G., & Guattari, F. (1985). *El anti-edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.

Denise Dunan, N., Taurel, J. (2015). *Bajo Materialismo y Surrealismo. El debate Bataille-Breton*. UNAM Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Vol 60. N°223. Recuperado de:

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/45383>

Derrida, J., Alarcón, J. M., & Peretti, C. (2003). *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta.

Emmelhainz, I. (2017). *Compromiso político, empatía y realismo neoliberal en "Carne y arena" de Alejandro González Iñárritu y en "Tell Me How it Ends" de Valeria Luiselli*. <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/2/10/2017>

- Freud, S. (2012). *Obras completas*. Madrid: Siglo XXI.
- Fromm, E. (1989). *Anatomía de la destructividad humana*. México D.F.: Siglo XXI
- Foucault, M. (2008). *Nacimiento de la biopolítica: Curso en el Collège de France (1978-1979)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2012). *Historia de la sexualidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. México, D.F: Siglo Veintiuno.
- Foucault, M., & Gordon, C. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972-1977*. Harlow: Pearson Education.
- Foucault, M. (2008). *Seguridad, Territorio, Población: curso del Collège de France, 1977-1978*. Madrid: Akal Ediciones.
- Foucault, M., Morey, M., Varela, J., Álvarez-Uría, F., & Gabilondo, A. (2013). *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós.
- Foster, H. (2003). *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*. Publicado en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Foster, H. (2015). *Bad new days: Art, criticism, emergency*. London, New York: Verso.
- Fusco, C. *La insportable pesadez de los seres: El arte en México después de NAFTA*.
<https://es.scribd.com/document/173899474/Fusco-La-Insportable-Levedad-de-Los-Seres>
- Grojš, . (2013). *Art power*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Garza-Usubiaga, D. (2011) *A Través, de Teresa Margolles*.

<http://leedor.com/2011/12/05/a-traves-de-teresa-margolles/>)

In Cerbino, M., & Negri, A. (2013). *Biocapitalismo, procesos de gobierno y movimientos sociales*. Quito: FLACSO.

Kristeva, J. (1988). *Los Poderes de la Perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI

Maulen, D. (2014). *Intercambios directos y reinterpretaciones de la Bauhaus en Chile*. Arch daily Sitio web: <http://www.archdaily.pe/pe/02-345928/intercambiosdirectos-y-reinterpretaciones-de-la-hfg-bauhaus-en-chile-parte-i>

Marx, K. (2010). *El Capital. Libro Primero. El proceso de producción del capital*. Madrid: Siglo XXI.

Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Barcelona: Melusina.

Muñoz, G. (2018, Febrero 13). *La Necropolítica y lo Cuir Chicano, según Sayak Valencia*. <http://artishockrevista.com/2018/02/13/la-necropolitica-lo-cuir-chicano-segun-sayak-valencia/>

Medina, C. (editor) (2009). *Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Barcelona: RM VERLAG

Medina, C, (2009) <https://universes.art/es/bienalvenecia/2009/tour/mexico/cuauhtemoc-medina/>

Museo de Arte Moderno. [amigosmam] (2012/ febrero/ 23). *A Través / Teresa Margolles*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=LO5Y8ukCYo8&t=2s>

Lebovic, N. (2013). *The Philosophy of Life and Death*. NY: Palgrave Macmillan.

Pinelo Velasquez, R. (1994, mayo, 19-25). *Semefo y la Necrofilia, un pozo de emociones*. Tiempo Libre, México D.F., p.67.

Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.

Preciado, B. (2012). *Architecture as a Practice of Biopolitical Disobedience*.

<http://www.jstor.org/stable/41765746>. Published by Anyone Corporation. Source: *Log*, N° 25, pp. 121-134

Sanchez, O. (1998, Febrero). *Semefo: La vida del cadáver*. Revista de Occidente. N° 201, pp 131 – 139.

Segura, J. (2009) *Necropolíticas de la Visión*.

<https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/17332/1/Teresa%20Margolles%20Necropol%C3%ADticas%20de%20la%20visi%C3%B3n.pdf>

Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Círculo de lectores.

Springer, J (2009). *¿De qué otra forma podríamos hablar? El pabellón de México en la 53 Bienal de Venecia*.

https://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/566_springer_margolles.htm

Valencia, S. (2010). *Capitalismo Gore*. Barcelona: Melusina.

Yepez, Heriberto; Bätzner, Nike; Dander, Patrizia (2007). *Teresa Margolles: 127 Cuerpos*. Köln: Walter Koning.

Cordova, N (2011). *La Narcocultura: simbología de la transgresión, el poder y la muerte: Sinaloa y la "leyenda negra*. Universidad Autónoma de Sinaloa.

ANEXO

PLAN DE EXPOSICIÓN PARA PROYECTO CURATORIAL DE TESIS

Raura Oblitas Jordán: Curadora

1. Título de la muestra: *Teresa Margolles. Cadáver y Cuerpos de excepción*
2. Aspectos generales: *Teresa Margolles. Cadáver y Cuerpos de excepción* se propone como una exposición de arte contemporáneo que revisa el trabajo de Teresa Margolles en función de un eje de trabajo de la artista: el cuerpo asesinado. La propuesta conceptual de la curaduría gira en torno al estudio del cuerpo segregado y precarizado socialmente desde la señalización del cuerpo asesinado en la obra de Margolles. En ese sentido se propone una subdivisión de la muestra en dos ejes: el cadáver como objeto político (necropolítica) y el cuerpo vivo segregado. Se propone entonces exponer una selección de obras que representen la intensa investigación de la artista sobre el cadáver y demostrar que este ha servido como documento-testimonio de la violencia social y política de una geografía específica: México y sus territorios ligados al control del poder del crimen organizado y el narcotráfico. Así, se buscara evidenciar que la incorporación del cuerpo vivo en la obra de la artista responde a la necesidad de continuar el estudio sobre la violencia ejercida desde el poder (ya sea legal o ilegal del Narcotráfico) sobre los cuerpos, agregando el comentario sobre los cuerpos a quienes recae mayormente dicha violencia. La selección de obras que incluyen el cuerpo vivo busca demostrar que la artista selecciona sujetos-cuerpos

cuya vida y existencia ha sido despojada de derechos y de identidad política, así como también ha sido precarizada y mercantilizada. Se busca entonces mostrar la obra de la artista en la medida que represente su ardua labor de denuncia de un tipo de necropolítica situada en zonas de alta acción de violencia política y social (Sinaloa y Ciudad Juárez, zonas de investigación y selección de casos con que trabaja la artista) así como de una “zona” de excepción de los cuerpos y de la vida, en donde la existencia está altamente propensa ante el poder de muerte y de agresión. El carácter de la muestra la inscribe en un tipo de exhibición de arte contemporáneo con una fuerte carga de contenido crítico y político así como de elementos de fuerte carga emocional y de espanto, en la medida que la artista muestra e invade la sala de exhibición con materias recogidas de la morgue y de los mismos cadáveres que ha trabajado. Es un tipo de exposición que básicamente señala la violencia y sus efectos sobre los cuerpos, tanto muertos como aún vivos, y que, en algunos casos puntuales, trasgrede las normas sociales y el tabú del contacto directo con el cadáver humano. Contiene una fuerte carga contextual sobre la realidad social de la violencia en México y en ese sentido es informativa a pesar que la formalización de la obra de la artista no sea exclusivamente documental. Se propone más bien como una exhibición que contiene rasgos de denuncia y de comentario social.

La selección de obras estará separada en dos grandes grupos temáticos determinados por los dos ejes presentados (el cadáver –cuerpo asesinado- y el cuerpo vivo segregado) y luego dividida en tres salas del espacio expositivo. Los dos ejes sobre los cuales se apoya el sentido de la selección implican evidenciar el paso de la muerte a la vida, o el paso de una problematización de la necropolítica hacia una de la biopolítica.

Sobre el cuerpo asesinado (necropolítica) se incluyen los siguientes

proyectos: EJE 1

Vaporización (fig. 14): Se necesitará un espacio cerrado aislado del resto que será revestido en *drywall*, desde dentro del revestimiento se colocarán los dispositivos para inundar el espacio con vapor hecho con agua de morgue desinfectada)

Lengua (fig.13): Pieza pequeña que irá en una caja de vidrio de 30cm x 30cm y sobre pedestal blanco de 1.20 altura.

01 tela de la serie (fig.27): *¿De qué otra cosa podríamos hablar?:* Una pieza de tela impregnada de sangre y fluidos recogidos de escenas de crímenes en Juárez. Será colgada de la pared y tiene aproximadamente 300 cm x 200 cm.

Tarjetas para picar cocaína (fig.20): Consiste en dos fotografías de 120 x 70 cm aprox. Y una bandeja de madera contra pared que soporta 12 tarjetas bajo un vidrio.

Joyas (fig. 22): 05 piezas seleccionadas (de 21) para esta muestra, necesitan pedestal y caja de vidrio cada una.

PM 2010 (fig.32): Se presentará solo el libro que reúne las portadas recolectadas del diario PM, se trata de un empaquetado de 30 cm x 20 cm x 5 cm

Decálogo (fig.31): Se presentarán las 10 frases escritas a modo de calada en bajo relieve sobre pared de *drywall*.

Sobre el cuerpo vivo en la obra de Margolles, se presentará: EJE 2

Grumos sobre la piel (fig.34): 04 fotografías de 120 x 9 cm cada una

La búsqueda (fig.37): 03 paneles de vidrio que contienen imágenes pegadas en papel fotocopia. Son piezas *self-stand*

Pistas de Baile (fig.39-42): 04 fotografías de 125 cm x 90 cm aprox.

3. Justificación: Se considera fundamental hacer conocida la obra de Tersi en el contexto latinoamericano. Su obra es y ha sido básicamente exhibida en Europa y EEUU, si bien en México ha expuesto en varias ocasiones, su obra no ha sido expuesta en muestras individuales ni retrospectivas en países latinoamericanos. Se propone que el tipo de denuncias sociales implicadas en el trabajo de Margolles deben ser expuestas y comparadas a realidades similares a las de México, como los países del tercer mundo latino en donde los efectos de la globalización de las políticas neoliberales han tenido efectos similares a los que la artista también denuncia. También se considera necesario invitar a la reflexión sobre el cuerpo violentado en el contexto de un país como Perú en donde se ha sufrido de violencia política ilegal (guerrillas armadas). Se busca generar la discusión sobre el concepto de Necropoder y su relación con el contexto e historia local.
4. Objetivos: Se busca una profunda reflexión en el espectador sobre las circunstancias sociales y políticas que desde el poder afectan los cuerpos de los ciudadanos, especialmente de aquellos que viven en situaciones de desventaja. Se propone una identificación de la realidad precarizada y empobrecida que Perú comparte con México. Se busca interpelar al espectador en su misma fisicidad y corporeidad en la medida que la obra de la artista afecta directamente al visitante mediante la exposición explícita de materias recuperadas de cadáveres. Se busca

que el espectador se cuestione sobre su propio rol y responsabilidad sobre la violencia que afecta a los más débiles. Se busca hacer ver a las audiencias que el cuerpo asesinado puede ser un objeto político que carga información acerca del poder en su ejercicio más oscuro y violento. Se busca que el espectador reflexione sobre las relaciones entre el cuerpo de los ciudadanos (el cuerpo propio) y el poder.

5. Público objetivo: Es el público general, pues se ha escogido una sala de exhibición, la sala del CCE que permite (por su ubicación en la ciudad, el centro de Lima) democratizar las visitas. Idealmente, se propone un público específico que es un público joven -a quienes se busca mostrar una realidad que puede y debe ser cambiada-. Se sugerirá la prohibición a menores de 12 años por el fuerte contenido de imágenes y materiales que dan cuenta del contacto directo con cadáveres y la gran cantidad de carga informativa sobre violencia física.
6. Política y contexto: El CCE (Centro Cultural de España) como espacio de exhibición se propone en relación a dos situaciones disímiles entre sí pero altamente significativas para la colocación de la muestra. Por un lado, es un espacio que articula simbólicamente las relaciones entre Perú y España anotando así un atavismo histórico que será de importancia para el contexto en que los visitantes acuden al ver el contenido de la muestra (que implica la problematización de una realidad social propia de los países que han vivido procesos de colonización). Por otro lado, se ha buscado esa sala por su amplia cantidad y diversidad de audiencias, al estar en el Centro de Lima se ha buscado descentralizar la exhibición del círculo de galerías habitual de Lima que se ubica entre San Isidro, Miraflores y Barranco. En ese sentido se ha priorizado la amplitud de recepción del mensaje social de la obra de Margolles antes que la

interpelación y cuestionamiento de las audiencias situadas en zonas de privilegio.

7. Duración: 3 meses (se busca reflexión, se propone un tiempo estimado para que sea vista y comentada)
8. Espacio de exposición : CCE (Se adjuntan los planos de las salas)

Necropolítica: ***Vaporización (sala C)***

Necropolítica: ***Lengua, PM, Tela (De qué otra cosa podríamos hablar?), Tarjetas ..., Joyas (sala A)***

Cuerpo en excepción: ***Grumos, La Búsqueda, Pistas de Baile (sala B)***

9. Recursos (se adjunta lista de materiales)
10. Requisitos: Seguridad redoblada para la exhibición de las joyas, dos agentes de seguridad permanente todo el día durante los 3 meses de exhibición.
11. Los procedimientos administrativos implicarán la solicitud, el recojo y firma de actas de seguridad y del seguro de cada pieza a cada museo y colección a donde pertenecen las piezas así como a la colección privada de la artista. También será necesario coordinar el aduanaje y desaduanaje de cada pieza transportada.
12. Cronograma: Se adjunta el cronograma general
13. Presupuesto : se adjunta el presupuesto

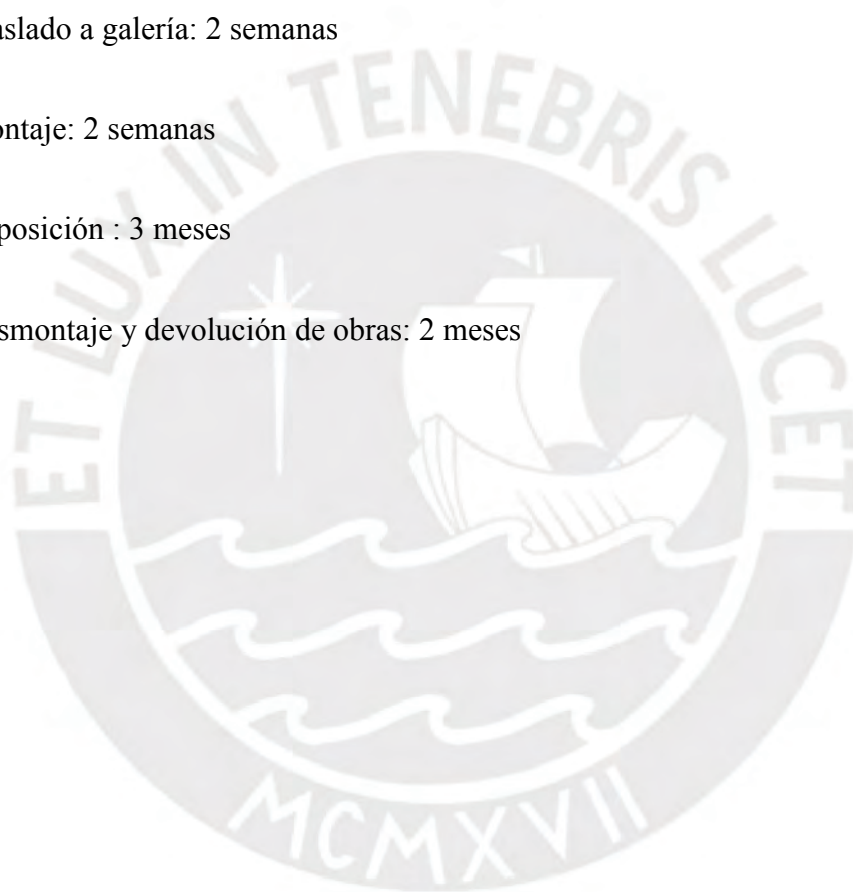
LISTA DE MATERIALES

- 7 paneles de *drywall* de 260 cm x 140 cm
- 01 Máquina de vaporización
- 8 pedestales de 120 cm x 25 x 25 cm de madera pintada de blanco
- 8 cajas de vidrio de 25 cm x 25 cm
- Máquina caladora
- Nivel electrónico
- Set herramientas elementales
- 9 personas / operarios de 9 am a 8 pm durante 12 días de montaje
- Sistema de luces dicroicas (40 piezas)
- Paspartú blanco (30 piezas de 10 cm x 10 cm)
- Oficinas e impresoras disponibles
- Cámaras fotográficas
- Cámara de video

CRONOGRAMA GENERAL

- Tiempo de recolección de piezas a nivel documentación y pedidos formales:

6 meses
- Tiempo de traslado y recibimiento de piezas :3 semanas
- Desaduanaje: 2 semanas
- Traslado a galería: 2 semanas
- Montaje: 2 semanas
- Exposición : 3 meses
- Desmontaje y devolución de obras: 2 meses



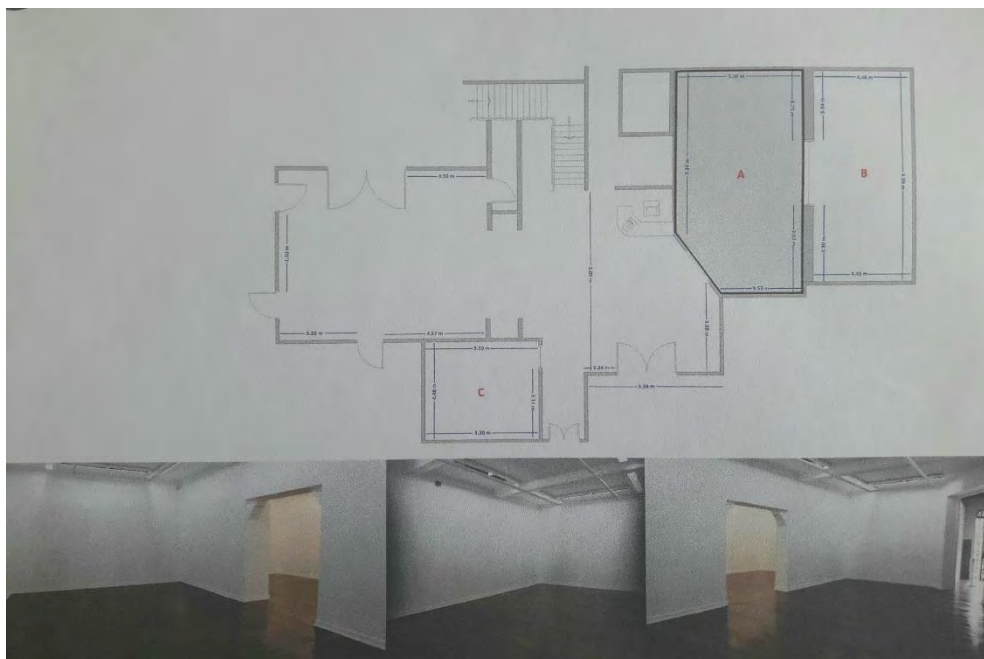
PRESUPESTO GENERAL

- Presupuesto general: **80, 000 \$** americanos
- Traslado *door to door* de 8 piezas más seguro de cada una (ida y vuelta): 62,000 \$ americanos
- Producción de Decálogos y Vaporización (en Lima): 4,000 \$ americanos
- Pago de producción a asistentes de curaduría(2): 1,500\$ americanos
- Pago de producción a secretaria asignada para tramites internacionales: 1, 500 \$
- Pago por transporte de piezas ida y vuelta de aduanas al CCE (incluye seguro): 5,000 \$ americanos
- Gasto en operarios de montaje: 2,000 \$ americanos
- Gasto en materiales de montaje y desmontaje: 1,000 \$ americanos
- Gasto de pago de curaduría: 2,000 \$
- Gastos administrativos de papelería y texto curatorial en sala: 1,000 \$ americanos

Plano y fotos de la sala A: EJE NECROPOLITICA

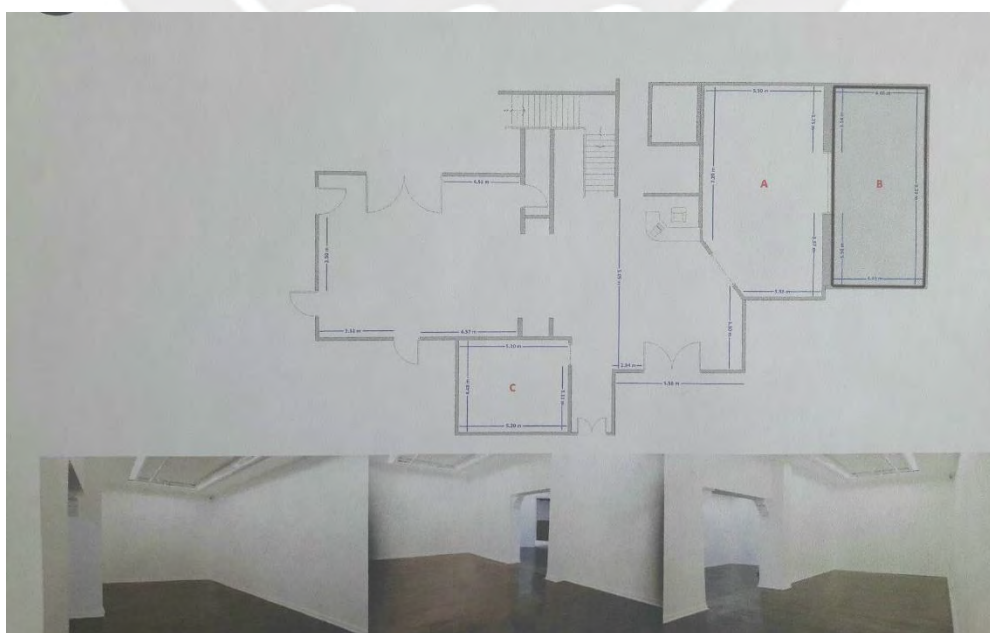
Obras Sala A: *Lengua, PM, Tela (De qué otra cosa podríamos hablar?),*

Tarjetas para picar Cocaína y Joyas



Planos y fotos de la sala B: EJE CUERPO SEGREGADO

Obras sala B: *Grumos, La Búsqueda, Pistas de Baile*



Planos y fotos sala C: EJE NECROPOLITICA

Obra sala C: Vaporización

